Søren Kierkegaard

ESTUDIOS ESTÉTICOS I

(Diapsálmata. El Erotismo musical)

HYBRIS

Los tres *estadios de la existencia* (el *ético*, el *estético* y el *religioso*) que postula S. Kierkegaard (1813-1855) están tabulados por la *ironía*, el *humor* y la *paradoja*. *Los Diapsálmata* son el pórtico de toda su obra por tratarse de un conjunto de *minima moralia* tutelados por el lirismo, la musicalidad y su naturaleza casi aforística que en su carácter de miscelánea abarca nombres como los de Swift, Shakeaspeare o Spinoza, y motivos como los de la poesía, la melancolía, la risa, el amor o la muerte. *El erotismo musical* es un ensayo situado entre la finitud y la temporalidad del gesto que pauta la existencia del Don Juan de Mozart (el Goce, la Genialidad erótico-sensual...) como paradigma de la existencia inauténtica (en contraste con los de Moliere o Byron) al lado de *Fausto* (la Duda) o el *Judío Errante* (la Desesperación), las tres hipóstasis fuera del estadio religioso y en el seno mismo de los *tres estadios eróticos inmediatos* de lo musical representados por Cherubino (la figura mítica, y no el de *Las bodas de Fígaro*), Papageno (*La flauta mágica*) y Don Juan, el deseo anhelante y la expresión de lo demoníaco definido como la desmesura de la sensualidad.

I.S.B.N.: 84-8160-042-3

9 788481 600421

ÁGORA

ESTUDIOS ESTÉTICOS I
(Diapsálmata. El erotismo musical)

HYBRIS - 11

La presente obra ha sido editada mediante ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura

Søren Kierkegaard

ESTUDIOS ESTÉTICOS I

(Diapsálmata. El Erotismo musical)

Traducción directa del danés, prólogo y notas de
Demetrio Gutiérrez Rivero (†)

ÁGORA

Directores: Manuel Crespillo
Julio Calviño

Título original: Los *Diapsálmata* y *El erotismo musical* están incluidos en *Enten–Eller. Et Livs–Fragment*, 2 vols., 1843

Traducción de Demetrio Gutiérrez Rivero

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier método o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© Editorial Librería Ágora, S. A.
Carretería, 92; 29008 Málaga
Tf. (95) 2228699; Fax (95) 2226411
© Herederos de Demetrio Gutiérrez Rivero
I.S.B.N.: 84–8160–042–3
Depósito Legal: MA–257–1996
Diseño portada: Gregorio Izquierdo Jiménez
Imprime: T.G. Arte, Juberías & Cía, S. L.
Rubén Darío, s/n; Tl. y Fax. (958) 420040
18200 Maracena (Granada)

Impreso en España – *Printed in Spain*

Índice

Prólogo de Demetrio Gutiérrez Rivero..... 9
Prólogo de «La alternativa»..... 31

DIAPSÁLMATA

Diapsálmata *ad se ipsum*..... 51

LOS ESTADIOS ERÓTICOS INMEDIATOS
O EL EROTISMO MUSICAL

Introducción baladí..... 93
I [El erotismo musical]..... 111
II [Los estadios eróticos inmediatos]..... 133
III La genialidad sensual, definida como seducción.. 151
IV Otras adaptaciones de Don Juan estudiadas comparativamente a la concepción musical..... 177
V La contextura musical de la ópera..... 197
Epílogo intrascendente..... 227

Prólogo

Kierkegaard inventó y se sirvió del esquema de los estadios e interestadios de la existencia para volcar en él todo el caudal de sus conocimientos extraordinarios, tanto los adquiridos como los brindados. Poco importa que estos conocimientos militen y sirvan a su vez al esclarecimiento e incitacion de un doble problema fundamental muy concreto y relacionado, que es el de cómo hacerse individuo auténtico y cómo llegar a ser verdadero cristiano, ya que el planteamiento y urgencia de este problema ético-religioso, le ha obligado a tratar a fondo, siquiera sea para contrastarlos, casi todos los problemas y posiciones importantes en la historia de la filosofía, en el terreno del arte y en cualquiera de las esferas de la vida misma que no tienen como principio motor el ideal sublime de la seriedad moral o de la ejercitación cristiana.

Así, dentro de ese esquema sencillo aparecen conjugadas de un original modo sistemático, coherente y chocante, profundo y sugestivo, todas sus ideas estéticas, filosóficas y teológicas, las cuales corresponden por grupos, más o menos ceñidamente, a los tres estadios de la existencia, confinados entre sí por la ironía y el humor.

Otra cuestión muy diversa es la de averiguar en qué estadio o esfera de la vida se instaló Kierkegaard personal-

mente, no sólo con el pensamiento, el hondo análisis psicológico de los fenómenos más varios, la conceptuación agudamente lúcida de categorías y la enorme potencia poética de sus representaciones y descripciones existenciales. Porque, según su tesis más típica —que es la de la *alternativa* o elección— y a pesar de que su mente y arte expresivo poderosísimos los concibiera y describiera simultáneamente, no se puede vivir de hecho en todos los estadios al mismo tiempo, sino que intercede entre ellos una separación violenta que solamente puede y debe ser salvada por el esfuerzo de la decisión voluntaria, por el salto cualitativo de la libertad. «La historia de la vida individual marcha hacia adelante en un constante movimiento de situación en situación. Toda situación aparece por medio de un salto»[1]. Si el salto decidido de la libertad separa y crea las situaciones, mucho más lo hará respecto de los estadios en el camino de la vida *(Stadier paa Livets Vei)*, que es también la fórmula que le sirvió para titular uno de sus libros más extensos, publicado el 30 de abril de 1845.

En consecuencia, y contra el sentido obvio de la palabra, estadio más que etapa aislada de un recorrido completo, simple tramo de una ascensión vitalicia o trasiego componedor por el mismo camino y hacia idéntica meta, significa una totalidad cerrada en el modo de concebir o encarnar la vida. De esta suerte las tres concepciones o formas de vida correspondientes a los tres estadios de la existencia son esencialmente distintas y, en primera instancia real, excluyentes y excluidas. Cada uno de los estadios representa como un mundo o reino aparte, con sus fronteras bien definidas, su clima propio y sus categorías respectivas. La alternativa es cabalmente la categoría divisoria entre aquellos reinos o países en los que realmente no se existe, como son los del esteticismo encarnado, y aquellos otros en que se da existencia auténtica o plenaria, como son los de la interioridad en que ondea la bandera del deber o la cruz bendita de la religión.

[1] *Samlede Vaerker* IV, pág. 421.

Al *tanto* esto *como* aquello de la mediación hegeliana y a la indiferencia absoluta y desinteresada de lo estético, opone Kierkegaard con singular brío su *Esto o aquello (Enten-Eller)*, título de su obra más extensa y sobre la cual hablaremos en seguida, traduciendo su título por *La alternativa*, conforme al significado aludido de discriminación existencial dentro de los estadios posibles.

En la *Apostilla final no científica a las Migajas filosóficas*, que vio la luz el 28 de febrero de 1846 y con la que se clausura el «seudonimato inferior», es decir, la parte de su producción que más fama le ha dado a Kierkegaard[2], éste nos ofrece dos textos globales, los más claros y precisos de su obra entera, sobre todo este programa esquemático de los estadios. «Hay tres esferas de la existencia *(Existents-Sphaerer)*: la estética, la ética y la religiosa. A estas tres esferas corresponden dos confines *(Confinier)*: la ironía es el confín entre lo estético y lo ético; el humor, el confín entre lo ético y lo religioso». Y un poco más adelante tenemos una ampliación de este texto, precisamente en una nota, que nos detalla y especifica en general las categorías o

[2] Este seudonimato inferior alcanza desde *Victor Eremita* —el prologuista y editor imaginado de *La alternativa*— hasta *Johannes Climacus* —el supuesto autor de la *Apostilla* y también, naturalmente, de las *Migajas filosóficas*—, pasando por *Constantin Constantius*, autor supuesto de *La repetición*, *Johannes de Silentio*, de *Temor y temblor*, *Vigilius Haufniensis*, de *El concepto de la angustia* e *Hilarius Bogbinder* —el apellido significa *Encuadernador*—, de los *Estadios en el camino de la vida*. Sólo el hecho de descubrir el significado de estos nombres latinos, excepto el apellido dicho, y su relación con las respectivas obras, pone en evidencia la admirable genialidad literaria del verdadero autor. Desde Platón no se había vuelto a lograr nada semejante al servicio de las ideas. *Victor Eremita*, el primer seudónimo de Kierkegaard, que es el que ahora empezamos a traducir o «reeditar» en su producción estética, quiere significar «El solitario victorioso» o vencedor. En cuanto que es el más frío de los *estetas*, se burla e ironiza de todo el mundo, rechaza el matrimonio y hace de la mujer una idealidad pasajera para el hombre, no tiene casi nada que ver, a pesar de las apariencias, con el verdadero autor.

formulaciones típicas de cada estadio. «Las esferas se relacionan de la manera siguiente: inmediatez; comprensión finita; ironía. Ética, con la ironía como incógnito. Humor; religiosidad, con el humor como incógnito. Y, finalmente, lo cristiano, que es recognoscible por la acentuación paradojal de la existencia, por la paradoja y la ruptura con la inmanencia, y por el absurdo»[3]. Todo el pensamiento de Kierkegaard está concentrado, *in nuce*, en estos dos textos de los que no se apartan jamás los demás textos del inmenso comentario que es el resto de su obra. Sin embargo, aunque la fidelidad y consecuencia de los mismos se mantenga con una rara constancia clarividente, el lector no los podrá entender, si no es en su simplicidad y escándalo inútiles o quizá farisaicos, de no estar un poco avezado a ese gran comentario que comienza con las obras de los seudónimos, pero que se completa e ilumina con la serie ininterrumpida de los Discursos edificantes, religiosos o cristianos, todos ellos escritos en nombre propio, así como también con el Diario íntimo y otros Papeles póstumos, que impresos llenan casi el doble de volúmenes que sus propias *Obras completas*.

Hasta esta fecha y para esta misma colección de *Obras y papeles de Sören Kierkegaard* que editó *Guadarrama* [y que ahora reedita Hybris de *Ágora*], solamente he traducido algunas de las obras principales del danés, importantes por su contenido ético, como son los espléndidos *Dos diálogos sobre el primer amor y el matrimonio*; o por su contenido edificante y cristiano, como son *Los lirios del campo y las aves del cielo, Las obras del amor* y la *Ejercitación del cristianismo*; o, finalmente, por su contenido y originalidad en la línea del existencialismo cristiano, como son sus dos tratados, los más difundidos en el mundo entero, sobre *El concepto de la angustia* y *La enfermedad mortal* (o de la desesperacion y el pecado).

El traductor, de muy buen acuerdo con el editor, estima que ya ha sonado la hora de verter también a nuestro

[3] *Samlede Vaerker* VII, págs. 492 y 522.

idioma, después de haber dado a conocer algunas de sus obras más serias, el conjunto relativamente breve de los «estudios estéticos» de Kierkegaard, producidos y publicados casi todos ellos con anterioridad a tales obras. Es una especie de deber, cuyo cumplimiento se ha postergado por razones de buena fama cabe un público no muy correctamente predispuesto. El cumplimiento de este deber cultural es, sin comparación, mucho más halagüeño y tentador que la pequeña labor realizada en este atrevido plan de dar a conocer íntegramente a Kierkegaard en una lengua que como la nuestra es, según dijo Th. Haecker ensalzando el esfuerzo de Unamuno para poder leer al «hermano» nórdico en el original, tan *wesensfremde* a la nuestra.

El propio autor escribió sobre lo estético, como nos dirá más adelante, para fomentar y abrir el apetito de la lectura de sus otros escritos, especialmente los discursos de cristiana edificación. En algún caso, cuando escribió de lo mismo con posterioridad a muchos de sus discursos y obras mayores, lo hizo *ex profeso* para descansar un poco en torno a temas más fáciles. El traductor acaricia esta doble finalidad al recalar en esta parte de su tarea, sobre todo la segunda, la del descanso, ya que a estas alturas resulta un poco ingenuo intentar abrir el apetito lectivo de nadie respecto de un autor que, en definitiva, ha conocido en estos cincuenta años últimos un «renacimiento» tan espectacular como discutido. Su influencia es tan vasta y profunda en todos los campos de la cultura actual, no sólo en los de la filosofía y la teología, sino también en los de la pedagogía, la psicología, la literatura e incluso el cine, que un compatriota suyo ha titulado legítimamente un librito sobre estas influencias: *En medio de un tiempo kierkegaardiano*[4].

La razón de esta sensación de descanso es muy sencilla, por cuanto en los libros que ahora me toca traducir y presentar se trata cabalmente de contenidos más ligeros y hasta frívolos —algunos fueron considerados incluso «picantes» en

[4] Erik Schmidt Petersen, *Midt i en Kierkegaard Tid*, Copenhague, 1950.

el momento de su aparición, por ejemplo, *El diario del seductor*—. Además, cosa obvia, tales contenidos vienen expuestos sin la dureza polémica y la sublimidad paradójica que siempre acompañan la exposición de los contenidos superiores de la vida, si hacemos excepción de algunos grupos de discursos edificantes que también son tiernos y fáciles como para que los pueda devorar un niño o una muchacha, aunque debidamente sólo los pueda asimilar un hombre bien maduro o en trance de madurez.

Kierkegaard —además de filósofo, teólogo, pedagogo y psicólogo, o mejor dicho, conjuntamente con todos ellos— es un escritor nato, con admirables dotes de poeta, novelista, humorista, irónico, orador y crítico. Estas dotes fueron ejercitadas por él a todo lo ancho, largo y profundo de su actividad de escritor, ocupado y preocupado casi exclusivamente, en cuanto a su verdadero interés de tal escritor, con la problemática concreta del existir humano en las categorías éticas y en las instancias cristianas. Ese «casi» no excluido es el hueco secundario y deleznable, según su manera más habitual de enfocarlo, de toda aquella temática que en su obra corresponde a lo estético o a la estética, los cuales son entendidos y definidos de un modo muy peculiar y descritos con una fuerza y sugestión en las que brillan especialmente sus señaladas dotes literarias.

Lo «estético» *(aestetisk)* en Kierkegaard tiene una significación mucho más amplia, aunque las encierre expresamente, que la de la sensibilidad *(aisthesis)* griega, siempre fiel a su propia etimología, o que la de la aplicación que hiciera Baumgarten del mismo vocablo para connotar la sensibilidad estética como gusto por la belleza en general. En su sentido no es, por tanto, lo que corriente o científicamente se entiende o va entendiendo como objeto de la estética, si bien en estos sus estudios respectivos haya mucho de filosofía, historia y crítica de arte. Para él lo estético, agarrado a esas tres categorías programáticas en que vimos expresaba el contenido del primer estadio de la existencia —«inmediatez» *(Umilddelbarhed)*, «comprensión finita» *(endelig Fors-*

tandighed) e «ironía» *(Ironie)* sin interioridad—, es todo aquello, en lo que respecta al hombre, que en éste es pura espontaneidad, vida de sensaciones, sobre todo en la línea del placer sensual y del erotismo, o reflexión en torno a esta vida encerrada en el ideal del placer de la carne y los valores de la finitud y temporalidad, sin querer ingresar o positivamente opuesta al ingreso en el estadio ético y en el religioso, que son los auténticamente existenciales y en los que hay, consiguientemente, verdadero hombre, individuo único, libertad y trascendencia.

El estadio estético, así entendido, incluye muchos subestadios, innumerables situaciones y fenómenos, los más varios estados y posiciones, desde el estado de inocencia o ignorancia originarios de toda vida humana —afirmado, no obstante, con mucho énfasis y fe el dogma del pecado original— hasta la misma posición sistemática de los filósofos de tipo hegeliano que no abandonan nunca, por más que reflexionen lógicamente —o cabalmente por ello— el terreno estético de la inmanencia y el panteísmo inevitables cuando no se posee el entusiasmo ético y la pasión de lo religioso. Entre estos dos extremos, el de la ingenua falta de espíritu y la endiosada soberbia de la razón especulativa, el núcleo más referido por Kierkegaard al hablar directamente de lo estético, suelen ser esas formas de vida que con carácter exclusivo más o menos consciente y aparentemente libre se estancan, por muy leves y veloces que se antojen sus alas y vuelos románticos, en la finalidad inmediata del goce, en el instante fugaz, en el querer y quehacer extravertidos, en lo indiferente o en lo interesante. Todas ellas son formas o variantes de la misma existencia inauténtica.

Los representantes mayores de este estadio son para Kierkegaard, Don Juan, Fausto, el Judío Errante, a quienes llama «las tres grandes ideas» o encarnaciones de «la vida fuera de lo religioso en su triple dirección»[5]. La dirección de Don Juan es la del goce, la de Fausto es la de la duda y

[5] *Papirer* I, A 150.

la del Judío Errante es desesperación. La primera idea a su vez, la del goce desatado, la sensualidad como principio y el puro erotismo triunfantes, magníficamente representada y expresada por el *Don Juan* de Mozart, es el estadio superior dentro de los tres «estadios eróticos inmediatos». El primero correspondiente está representado, como expresión del deseo *soñador*, por Cherubino, el paje de *Las bodas de Fígaro*, pero no tomado según aparece en esta ópera, sino en cuanto figura mítica. Lo mismo hay que tomar al tipo del segundo estadio del erotismo musical, que es Papageno en *La flauta mágica*, expresando el deseo inquisitivo. Don Juan es en la ópera mozartiana que lleva su nombre legendario, la encarnación del *deseo anhelante*.

Todos estos detalles, tipificaciones y concepción estética de la vida son los que Kierkegaard va desarrollando con profundidad analítica e impar belleza literaria, creadora o recreadora, en los que hemos denominado un tanto libremente sus «estudios estéticos». Nadie piense que son una incitación al «desenfreno salvaje» de su héroe máximo, el Don Juan jovial y triunfador musicalmente, es decir, con el tiempo contado. En su mismo esplendor báquico se hacen alusiones a su profunda angustia y a lo demoníaco de su veneración mujeril, probablemente por ser muy poco masculino. El magnífico Don Juan en cuanto *seductor inmediato* está muy próximo, a pesar de la esencial distinción momentánea e ideal, al *seductor reflexivo*, al Juan de *El diario de un seductor*, que en seguida traiciona a Cordelia y sigue en su plan preconcebido de perdición ajena y todavía más, propia.

Sin embargo, en estos estudios no aparece inmediatamente la crítica moral y absolutamente negativa que a Kierkegaard le mereció siempre, mientras lo describía, la concepción y realidad precaria, existencialmente, del primer estadio o estadio estético de la vida. Su contenido es siempre, en su exclusividad, lo finito o lo falsamente infinito y eterno de la fantasía y de la impiedad, es decir, la total falta de contenido. Su fondo, más o menos camuflado,

es también de continuo, sin poderlo evitar dentro de sus estrechos y pobres linderos fronterizos, la melancolía, la duda, el desencanto, la inconsecuencia, la monotonía y el apenado abatimiento, que no pueden ser curados por el entusiasmo desmedido en torno a los rasgueos de los violines mozartianos. No se olvide que todas estas categorías de pesimismo se repiten constantemente en la pluma del supuesto autor de tales estudios, *el esteta A*, que es el más feliz cabalmente porque es *el más desgraciado*, como él mismo les dice a *sus cofrades cosepultos* al final de la arenga tétrica que lleva ese título. Y es natural que así se sienta, porque los conceptos favoritos de este estadio son tanto la dicha como la desgracia, todo ello bajo la sola idea del destino fatal, que no tarda apenas nada en convertir en héroe trágicos y propagadores de tragedia a sus representantes más líricos. Y, si no, que hable Doña Elvira, una de las tres «novias de la pena», del inmenso dolor indefinido, que no tiene más salida que la nostalgia apasionadamente subjetiva de un bien amado que no quiere olvidar como un mal traidor.

Hay y se habla en este estadio de categorías que son de otros estadios, por ejemplo, elección, libertad, instante y, como hemos dicho, incluso se nombra la infinitud y la eternidad, pero en este primer estadio, tal como es de cerrado y caprichoso, todas esta palabras no entrañan ningún quilate de autenticidad humana trascendente; son meros ecos, parodias o sucedáneos engañosos. Esto no significa que todo sea malo en lo estético, en su sensualidad y sexualidad que son el ápice de lo sensible, pero para eso es necesario que no se tome como principio, como reino indomeñado, sino que sea incorporado o recuperado por los estadios superiores, mediante la subordinación y obediencia a principios más habitables para el hombre y para el amor, porque entonces todo aquello se salva del tiempo perdido, cobra carácter histórico en el matrimonio, que es «el segundo ideal estético», y como no «existente» puede mantener un cierto resplandor dentro de la entraña misma de una vida plenamente tal, que sólo lo es la vida cristiana, que no destruye nada y puede representar un

orden nuevo de las mismas cosas, pasada la primera violencia del choque y del salto.

La crítica del estadio estético puro, que para el autor religioso representa el colmo de la impureza, la llevan a cabo, de manera especial e intensa, *Virgilius Haufniensis* —con sus descripciones sobre el pecado de la falta de espíritu y el análisis a fondo del demonismo en cuanto angustia y odio del bien, que son los dos extremos máximos de lo estético— y *Anticlimacus* con *La enfermedad mortal*. Esta crítica directa y frontal es también característica en todos los escritos éticos de Kierkegaard, concretamente en las segundas partes de aquellas mismas obras en que se contienen los llamados «estudios estéticos». Así el supuesto autor B de *La alternativa*, alias *Guillermo el consejero* o el juez, no hace sino recriminarle en sus *papeles de B* al supuesto autor A que su vida, por su falta de decisión que clama al cielo, no es una vida humana, sino mezquina, aburrida y desesperada hasta el tuétano. De Juan el seductor y su diario, prefiere no hablar. La diferencia entre estas dos críticas estriba en que la de los anteriores seudónimos es poco menos que demoledora, espeluznante. En cambio, la de *un esposo* promueve la victoria estableciendo un cierto equilibrio muy positivo y atrayente entre la ética y la estética en la formación de la personalidad y en la proyección histórica del primer amor en el matrimonio, que por cierto lo define como una «institución esencialmente cristiana».

Además de este enfoque o descripción indirecta y crítica, Kierkegaard, maestro consumado en la capacidad personificadora de sus ideas, ha hecho otra descripción directa y no crítica, situándose dentro de los mismos estetas para que expongan su ideal y su vida en torno a lo pasajero y soñado, sus confrontaciones en torno a lo indiferente y relativo, nunca lo edificante y absoluto, sus experimentos en la búsqueda de lo interesante para ellos, calculando y mintiendo. Y para que toda esta exposición sea fidedigna la han de hacer ellos mismos, por su cuenta y riesgo, en la forma del desahogo lírico, del relato concreto, de la revi-

vencia de las grandes figuras literarias que gozaron o sufrieron en idénticas condiciones imaginables, e incluso en la forma del diario íntimo, quizá tan escabroso que el propio *autor A* solamente quiere pasar por *editor* del mismo, con lo que el frío Víctor Eremita se lava dos veces las manos. ¡Como si le importase a él un comino guardar secretos en este orden de cosas! De esta forma la descripción del estadio es inmediata como el estadio mismo.

Casi todo lo que Kierkegaard dedicó en su obra a describir directamente el estadio estético y lo que él entiende por estética, está contenido en la primera parte de *La alternativa*, distribuida en ocho tratados o ensayos de muy diversa índole bajo el denominador común de su idea de la estética. El primero de estos trabajos es más bien una sencilla colección de aforismos, deliciosas efusiones líricas y secos ramalazos irónicos que retratan a la perfección al esteta o autor A como romántico que ya está completamente de vuelta con la vida. Son como interludios escritos en recortes de papeles que por esta razón, y por su lirismo, llevan por título el nombre griego de *Diapsálmata*. El segundo es un largo e importante estudio acerca de la esencia de la música, diversificada de las demás formas de expresión artística como la de las artes plásticas, la poesía y el lenguaje, en cuanto medio único de expresión adecuada de la inmediatez erótica o genialidad sensual, que encerrada en un solo individuo, como principio y fuerza explosiva y arrebatadora de lo sensible, es la misma idea encarnada por el *Don Juan* de Mozart. De paso simultáneo esta ópera es analizada y encumbrada en su valía paradigmática de obra clásica por ser lograda conjunción armónica de la idea y el medio, el contenido y la forma. Todas las demás versiones y adaptaciones literarias de esta idea que se han hecho en los tiempos modernos, fundadas en la del *Don Juan* o *El convidado de piedra* de Molière, palidecen muchísimo comparadas con la reproducción musical de Mozart. Como ejemplos cita la versión danesa que dio J. L. Heiberg de la comedia molieresca, adaptándola y superando al propio

Molière en muchos aspectos esenciales en la auténtica representación del personaje; el drama de Hauch, el de Byron y el *ballet* de Galeotti. No se hace mención de las españolas, aunque se sabe muy bien que el origen legendario de este mito y su localización más definida es España. En el capítulo final, al estudiar la estructura musical de la ópera en su obertura y en sus dos momentos culminantes, el más épico —la lista de Leporello bien cantada y acompañada— y el más lírico, el de la célebre «aria del champaña», nos parece que estamos oyendo otra vez la inolvidable música mozartiana. Esta interpretación kierkegaardiana resulta también una genialidad inolvidable y se puede afirmar, por su ensamblaje perfecto del tema y el modo de expresarlo, que es otra obra clásica del entusiasmo romántico. No creo que Eduard Mörike con su admirable descripción del *Viaje de Mozart a Praga* haya contribuido a la exaltación del ídolo como lo hace Kierkegaard en este ensayo de musicología[6].

En el tercer estudio de *La alternativa* —que en nuestra distribución encabezará tomo distinto— trata de señalar, sobre unas citas incontrastables de la *Poética* de Aristoteles, los rasgos esenciales de la tragedia, los reflejos correspondientes de la antigua en la moderna y, de manera especial, la creciente diferencia mutua, la cual se va estableciendo en la medida en que el individuo trágico se subjetiviza y se torna más consciente de que el ciego destino fatal, que pesaba sobre toda una familia, es más bien una culpa en el individuo mismo. Si la esencia de la música se reveló con el recurso insistente al *Don Juan* de Mozart, ahora la esencia

[6] Para comprobar la actualidad de este ensayo, baste decir que el día 22 de enero de este mismo año de 1969 se estrenó en el Teatro Real de Copenhague una nueva adaptación escénica del *Don Juan* mozartiano, realizada por Oscar Fritz Schuh, uno de los grandes en el mundo de la ópera, en el que Viena y Saltzburgo se reparten sus mejores éxitos. Schuh ha dicho antes de este estreno que se había inspirado en los estudios de *La alternativa*. Los críticos, después del estreno, ponen en duda el logro.

de la tragedia se esclarece recurriendo a la *Antígona* de Sófocles y creando, para resaltar la diferencia apuntada, una poderosa Antígona moderna, muy originalmente subjetivizada.

En el cuarto, como una proyección del estudio anterior en su última parte, se esbozan con igual fuerza de subjetivización dramática las siluetas de otras tres heroínas trágicas de la literatura moderna, llevándolas hasta el fin de su pena de abandonadas desde aquella situación en que las olvidaron casi del todo los respectivos creadores, más satisfechos con la predominante formación de personajes masculinos. Se trata de la María Beaumarchais del *Clavijo* de Goethe, de Doña Elvira y de la Margarita del *Fausto*. Kierkegaard las acompaña por el camino solitario de su apenada nostalgia, en la que se consumen lentamente agarrotadas por un inmenso dolor contradictorio. En el siguiente estudio, el quinto, es un desconocido muchacho desenterrado el que juega el papel de «El más desgraciado», como contraste máximo de la jovialidad y desesperado afán de dicha que brillaba en el tipo donjuanesco de la música. Como éste, a su manera, representa el canto a la vida, aquél es un símbolo nocturno o un canto fúnebre en torno a la vaciedad de la vida, en consonancia romántica con muchos de los *Diapsálmata*. Este muchacho no está solo, le acompañan todos los cofrades difuntos y algunas figuras significativas de la pena reflexiva, por ejemplo, Niobe, la propia Antígona, Job, el Padre del hijo pródigo y una muchacha pensativa.

En el sexto estudio, al paso que hace la crítica de la comedia de Scribe, *Les premiers amours* o *Les souvenirs d'enfance*, el supuesto autor ridiculiza hasta la saciedad las formas del galanteo y la coquetería amorosas bastante típicas de la época. El lector puede pensar que esta sátira es aburrida, en cuanto no caiga en la cuenta de que es una formidable caricatura que expresa, como una onomatopeya, el aburrimiento característico de esas formas arbitrarias del amor. En el siguiente estudio, el séptimo, se pretende combatir semejante aburrimiento y otros por el estilo con la recomendación de un especial método de cultivo rela-

cional que evite las amistades duraderas, el matrimonio vitalicio y la responsabilidad que comportan los cargos públicos. Otra vez aparece con cierto cinismo pesimista el ideal de uno de los representantes extremos, quizá el más típico, del estadio estético, el que busca la soledad y ya no tiene nada que hacer con la vida, cuyo contrasentido absoluto se defiende como tesis favorita. Éste no es sólo el ideal, sino la realidad vacua de la mayoría de los estetas. Lo que extraña es comprobar la mucha juventud que habita por estos parajes byronianos y fáusticos. Sin embargo, no es éste el lugar de la crítica directa, sino el de la autodescripción confesional de su vacío y de su tedio, consustanciales con la existencia estética y poética, que además de pecado es una penitencia. En este sentido el estudio presente, aunque no lo parezca de pronto, es de los más importantes en su aleccionamiento directo sobre tal vida, totalmente contraria a la que describe y lleva el autor B, que es amigo de sus amigos, esposo a carta cabal y juez en un tribunal que no se especifica. Las concepciones que describen y encarnan A y B se distinguen hasta en el papel que emplean, el del primero es de vitela y el del segundo papel sellado.

Así llegamos al más extenso y afamado, sin merecerlo, de estos estudios de la primera parte de *La alternativa*, al octavo o *El diario de un seductor*. Como dijimos antes, el propio autor A no quiso pasar sino por editor o publicista del mismo. El único responsable es *el seductor*, de nombre, simplemente, Juan, quien nos relata en su diario —en que se contienen entreveradas sus cartas a Cordelia y algunas de la pobre muchacha, que se quedó vestida y sin novio por escuchar al traidor— la para él sugestiva historia de su conquista, que acaba en el mismo momento de su triunfo. Albert Camus, después de haber llamado por las buenas a Kierkegaard «un Don Juan del conocimiento» —en *El mito de Sísifo*, casi al final del segundo ensayo—, dice de este diario que es un «manual de espiritualismo cínico». No obstante, fuera de algunas expresiones recargadas y amaneradas, es un bello relato de psicología profunda en torno a

un especial tipo de seductor, intermedio entre el Don Juan espontáneo y descrito como *seductor inmediato y extensivo*, según la interpretación de la versión mozartiana del tipo, y la figura de Fausto que seduce con la ayuda de Mefistófeles y la reflexión de su cerebro. En realidad, aunque a veces parece expresar la fuerza de un erotismo musical, el simple Juan seductor está más cerca del segundo tipo, definible como *seductor reflexivo e intensivo*, mucho más peligroso, porque destroza más a fondo a su presa, y desagradable en extremo cuando se le enfoca desde categorías éticas. Visto desde éstas es un traidor en su maquiavelismo apasionado y desenfreno salvaje. En este aspecto es un enorme cínico espiritual, que por añadidura tiene el cinismo de escribir un diario íntimo, aunque en todo caso este diario sea más que un manual.

Kierkegaard consideró iniciada su actividad de escritor con *La alternativa*. La primera parte que acabamos de reseñar, la escribió en Berlín durante el otoño e invierno de 1841–42, a donde fue con especiales ganas de asistir a las clases de Schelling y para librarse de las cháchara s y entretenimientos inoportunos que su ciudad natal le podía proporcionar en el momento en que todo el mundo empezaba a hablar de la ruptura de sus relaciones con Regina Olsen, no sin antes haber defendido con brillantez su tesis doctoral sobre *El concepto de la ironía en constante referencia a Sócrates*. La obra íntegra se publicó el 20 de febrero de 1843. Fue recibida con un interés inusitado tratándose de casi un desconocido autor bajo los seudónimos más raros. Georges Brandes, el conocido crítico literario, dice de ella que marcó época en la literatura escandinava. Y Frithiof Brandt, puntualizando, la define como la obra en prosa más rica, dentro de la filosofía de la vida, del romanticismo tardío.

Después volvió Kierkegaard, esta vez para descansar, a escribir en forma directa sobre lo estético en otra obra ya mencionada y completamente paralela a la anterior, *Estadios en el camino de la vida*. Pero aquí solamente se incluye un breve tratado de este tipo, que lleva por título *In vino*

veritas y por subtítulo *Un recuerdo evocado por William Afham*. Se trata del recuerdo o evocación de un banquete singular en el que los comensales son cinco estetas, que bien comidos y bebidos, sostienen un diálogo desenfadado sobre la mujer y el matrimonio desde sus puntos de vista. Primero habla un joven, para quien la relación con el otro sexo y la paternidad representan una esclavitud despreciable. El segundo en hablar es Constantino Constantius, quien estima que a la mujer jamás hay que tomarla en serio, sino «bajo la categoría de la broma». Victor Eremita, el tercero en el diálogo, la enfoca bajo la categoría de la galantería y como mera musa que despierta la idealidad del varón mientras éste se mantenga en una posición negativa. El cuarto en intervenir es un modisto que, naturalmente, define a la mujer por su relación constitutiva con la moda, la cual es como «un comercio clandestino de la indecencia autorizada como decencia». Por último, habla el mismísimo Juan El Seductor, que ve en la mujer un objeto de goce y, en este sentido, un valor sumo, idolátrico, lo *venerabile*.

Con esta fórmula demoníaca culmina la descripción directa y la realidad misma de lo estético en el peculiar sentido kierkegaardiano. Este banquete, pues, sólo evoca en algunos detalles de tema y circunstancias *El Banquete* platónico. Los nuevos estetas no consideran para nada en lo erótico la fuerza que impulsa al hombre en la dirección de los más altos ideales y de los valores absolutos de lo supra-sensible. Su mundo es el de la pura sensibilidad, el de la sensualidad y erotismo inmediatos o reflejos, pero siempre en la dirección más opuesta al espíritu, hasta acabar en el odio a todo lo espiritual, eterno y, sobre todo, cristiano. De esta manera representan, desde dentro, el endurecimiento definitivo en la amoralidad e impiedad propias de una vida instalada y clausurada en el primer estadio, que en este último momento ha perdido todo su atractivo en cuanto se lo contemple un poco desde fuera en su precariedad arbitraria. Lo extraño es que los propios estetas, cuando la luz matinal se tambalea en sus ojos después de

una cena y noche pesadas, se queden extasiados contemplando una escena familiar en el jardín proximo. La forman el consejero Guillermo y su amada esposa, como un cuadro maduro y sereno de desayuno campestre, mientras el astuto Victor Eremita entra furtivamente en el palacio y roba el diario de la defensa matrimonial que tiene escrito el consejero fiel y el esposo enamorado. ¡No importa que sean ya un poco blancas las rosas rojas del primer amor, porque a pesar de todas las invectivas de los estetas, están tan frescas como entonces! Esta defensa constituye la segunda parte de los *Estadios*, a renglón seguido del discutido y condenado *In vino veritas*.

Estos nueve estudios estéticos formarán los tres tomos inmediatos de nuestra colección. *La repetición* también puede considerarse como obra estética, en cuanto escrita por uno de los estetas, Constantino Constantius, el anfitrión del reciente banquete, en esta nueva ocasión confidente avieso de un joven que ha perdido su primer amor y busca una salida de lo estético para recuperar a su princesa, ya que en este plano no es posible ninguna repetición ni recuperación, que han de ser buscadas existencialmente en los estadios superiores, saltando a unos principios de moral profunda y más que nada a la relación con Dios. La historia bíblica de Job va a aleccionar por este camino al joven nostálgico y soñador. La traducción y publicación de este libro seguirá en un cuarto tomo consecutivo, pero por ser aquél corto y haber sido publicado el mismo día, el 16 de octubre, del mismo año en que se publicó *La alternativa*, aparecerá conjuntamente con *Temor y temblor*, que explota el caso de Abraham para explicar incluso la suspensión teleológica de la ética, no solamente la salida de todo lo estético, y encontrar sobre la paradoja religiosa el pleno sentido de la existencia en la trascendencia y con ello la auténtica repetición. Aquí la historia del joven y la princesa del primer libro se repite en la de Inés y el tritón. También las referencias a nuevos personajes de la tragedia griega nos hace recordar las referencias estéticas a Antígona. Por una

parte de su contenido y por la belleza de su forma son también dos libros estéticos, pero no ya en el sentido de los estudios anteriores, aunque los coloquemos a su zaga.

Tenemos que rozar siquiera una pregunta sugerida al principio: ¿en qué estadio vivió Kierkegaard personalmente, cuál fue su alternativa? En el nivel en que estamos ahora esta pregunta se convierte en la siguiente: ¿qué relación guardan los estudios estéticos con la vida real de Kierkegaard? ¿Son autobiográficos? Por lo general, los intérpretes no muy enterados del conjunto de su obra y de su vida suelen responderla de la manera más afirmativa y se deleitan —otra forma de vivir meramente estética— descubriendo pruebas de su tesis indefendible en las más contrapuestas figuraciones o situaciones contenidas en tales estudios. La melancolía y pesimismo románticos del autor A serían idénticos con los del propio autor real. Los Diapsálmata retratarían a ambos a la perfección. La tragedia de la Antígona moderna que sufre bajo un secreto relativo a la vida paterna, coincidiría con la relación trágica de Kierkegaard con su padre. Y, naturalmente, los nombres de Juan y Cordelia, o los de Diana y Acteón al final del diario del primero, podrían ser intercambiados, sin cambiar apenas nada la sustancia del contenido, con los de Severino —*Sören* significa Severino— y Regina[7].

[7] Para tomar el ejemplo más a mano, esto es lo que hace entre nosotros C. F. Bonifaci en su tesis sobre el grave tema concreto de *Kierkegaard y el amor*, Herder, Barcelona, 1963. Estudia el tema sobre el análisis exclusivo de estos escritos estéticos y sobre el esquema kretschmeriano de la psicología patológica de los *Hombres geniales*. ¿No habría que haberlo estudiado también, siendo tan grave, en *Las obras del amor*, que cantan la caridad cristiana, y en los *Dos diálogos sobre el primer amor y el matrimonio*, que cantan el amor humano ordenado? ¿Y en todo el resto de la obra y de la vida de Kierkegaard, sin tanto psicoanálisis y esteticismo? Así nadie, a pesar de toda su melancolía posterior, ya muy distinta de la del romanticismo, podría jamás formarse una idea de él como un seductor, impostor o misógino cualquiera. Al revés, la idea bien formada coincidiría con aquella sublimidad en el amor que tiene su expresión

Es innegable que, aparte su aspecto primario de novelaciones de lo estético —se dice que para crear la figura de Juan el seductor se inspiró en la vida real del joven poeta coetáneo, P. L. Möller, a quien no hay que confundir con aquel otro Möller de la dedicatoria de *El concepto de la angustia*— Kierkegaard al escribir estas novelas recogió y amañó en ellas algo de su vida *ante acta*, pero no de su vida en el momento de escribirlas. En su juventud, concretamente en los años de 1835 a 1838, cuando contaba 22-25 años, Kierkegaard llevó una vida imitadora de los módulos románticos, muy similar a la del esteta A que se revela en los *Diapsálmata*. Muchos de éstos son idénticos con anotaciones del propio diario íntimo de Kierkegaard a lo largo de aquel período crítico de depresión y titubeos. Sin embargo, aunque nuestro autor no echara en saco roto esta experiencia dramática o frívola, sería una exageración enorme o, sencillamente, una monstruosidad hacer de estas novelas estéticas una autobiografía. En primer lugar, ni siquiera entre sí mismas son confundibles las criaturas de estas novelas, pues el esteta A no tiene nada que ver con el Don Juan musical, por más que sea un admirador fanático de la ópera, y muchísimo menos con Juan el seductor, cuyo diario publica con grandes reparos.

Pero lo más decisivo en este punto vital es que cuando Kierkegaard escribió directamente de lo estético, ya estaba bien tomada su alternativa religiosa, en la forma del mayor renunciamiento y la más cuidadosa vigilancia de su secreto sublime, hasta hacerse pasar por loco en la defensa de la causa del cristianismo en todas sus obras no estéticas. Éstas siempre las juzgó como algo incidental, como un anzuelo para las otras obras o, según dijimos, como un descanso en medio de su redacción costosa y rápida. «Comprendí desde el principio que

---

misteriosa en el v. 12 del cap. 19 del Evangelio de San Mateo, porque rechazando toda alternativa estética e incluso ética, se mantuvo célibe y puro en la alternativa durísima de servicio al cristianismo en medio de la cristiandad mundanizada. Y en cierto sentido es muy ejemplar que, además de sermones, describiese lo estético y lo ético tan profundamente.

esta producción era de naturaleza interina, un engaño y un proceso necesario de eliminación»[8]. Dos textos más de *El punto de vista de mi actividad como escritor*, preparado seis años después que *La alternativa*, nos darán la respuesta autobiográfica a aquella pregunta vital y personal. En este sentido creo que todas las demás respuestas interpretativas están de más si no cuentan y se ajustan a estos textos príncipes. Por su importancia y extensión los pongo separados.

«El contenido de este pequeño libro viene a demostrar lo que realmente significo como escritor: que soy y he sido un escritor religioso, que la totalidad de mi trabajo se relaciona con el cristianismo, con el problema *de hacerse cristiano (at blive Christen)* y con una polémica directa o indirecta contra la monstruosa ilusión que llamamos cristiandad, o contra el espejismo de que en un país como el nuestro todos somos cristianos. Pido a aquellos que tengan en el corazón la causa del cristianismo —y se lo pido con tanta mayor urgencia cuanto más seriamente se empeñen en ella— que conozcan este pequeño libro, no por curiosidad, sino por devoción, como si se tratara de una lectura piadosa. Naturalmente, no me importa el placer que haya encontrado o pueda encontrar el llamado público estético al leer, atentamente o de pasada, las obras de carácter estético, las cuales son un disfraz y un truco al servicio del cristianismo. Porque yo soy un escritor religioso. Si suponemos que un lector de tal clase entiende a la perfección y aprecia críticamente las producciones estéticas particulares, siempre me entenderá completamente al revés en cuanto no comprenda la totalidad religiosa de mi labor entera como escritor. Supongamos, por otra parte, que alguien entiende mis obras en el sentido pleno de su referencia religiosa, pero no entiende ni uno solo de los productos estéticos contenidos en las mismas. En este segundo caso yo no diría que su falta de entendimiento fuera esencial»[9].

[8] *Samlede Vaerker* XIII, pág. 611 en nota.
[9] *Ibidem*, págs. 551-552.

«Cuando comencé *La alternativa* —del cual libro, sea dicho entre paréntesis, sólo existía literalmente de antemano no más que una página, esto es, un par de Diapsálmata, mientras que el libro entero se escribió en el espacio de once meses, y la segunda parte, primero— estaba yo, *potentialiter*, bajo la influencia de la religión como nunca lo he estado. Me hallaba tan profundamente conmovido que comprendí con claridad meridiana que no me sería posible seguir una vida trillada y conformista como la que viven la mayoría de los hombres. Tenía, o que arrojarme en la desesperación y en la sensualidad, o elegir lo religioso de una manera absoluta como lo único. Es decir, o el mundo según una medida que hubiera producido espanto, o bien el claustro. En mi fuero interno estaba ya decidido que era lo segundo lo que yo quería y debía elegir. La excentricidad del primer movimiento fue simplemente la expresión de la intensidad del segundo, en el que me di perfecta cuenta de que yo no podía ser religioso, como la mayoría de los hombres, solamente hasta cierto punto. Éste es el lugar de *La alternativa*. Fue una catarsis poética que, no obstante, no impulsa de suyo más allá de la ética. Personalmente, yo no sentía ningún impulso a querer instalar mi existencia en la cómoda situación del matrimonio, puesto que religiosamente me hallaba ya en el claustro, idea que se encuentra oculta en el seudónimo *Victor Eremita*»[10].

Sea quien sea el autor, pero en especial tratándose de Kierkegaard, tan complicado con sus seudónimos, el mejor punto final en su interpretación objetiva siempre será el punto de vista definitivo del propio escritor en torno de sus producciones. En este caso, por tanto, ya sabemos el lugar definido de sus productos estéticos. Quiero, sin embargo, añadir algunos detalles sobre mi labor secundaria. En la traducción, dado el contenido más leve, me he permitido cierta fluidez y ligereza, más consonantes con nuestra lengua y que me estuvieron vedadas al traducir otras

[10] *Ibidem*, pág. 561.

obras cuyos conceptos y categorías exigían mayor literalidad y dureza, ya que muchas veces eran fundacionales y, en consecuencia, importaba más el contenido original que la naturalidad de la extraña forma lingüística. También me he permitido —contagiado un poco por el procedimiento seguido por Victor Eremita para la publicación de los manuscritos hallados en el dichoso secreter, magnificado y querido como una criatura viva con un entusiasmo avaro muy semejante al que el Mercader de Venecia ponía en la cajita de sus caudales idolatrados— algunas libertades de otro tipo. Así, he numerado los Diapsálmata, para que a los intérpretes (?) les sea más fácil cotejarlos con las anotaciones íntimas del autor. He introducido otra distribución de capítulos, más lógica y explícita en *Los estadios eróticos inmediatos* o *El erotismo musical*. En vez de los tres del original, son cinco, con los dos primeros explicitados en absoluta conformidad con el texto, por lo que van entre corchetes los títulos sobreañadidos.

Finalmente, he puesto también entre corchetes bastantes notas de mi cosecha, por lo general para aclarar el sentido de una anécdota o texto extraño, un mito escandinavo, un hecho histórico o literario poco menos que desconocidos y una etimología difícil. Este prólogo, por otra parte, sirve de pórtico y presentación de los cuatro tomos inmediatos de nuestra colección:

Estudios Estéticos. I: Diapsálmata y El erotismo musical.
Estudios Estéticos. II: De la Tragedia y otros ensayos.
Estudios Estéticos. III: Diario del seductor e In vino veritas.
La repetición — Temor y temblor[11].

(† Demetrio Gutiérrez Rivero)

[11] [Hybris de *Ágora* publicará los Estudios Estéticos en cinco volúmenes. El tercero comprenderá *El diario de un seductor*; el cuarto, *In vino veritas* y *La repetición*, y el quinto, *Temor y temblor*].

Prólogo de «La alternativa»

Es muy probable, mi querido lector, que más de una vez se te haya ocurrido dudar un poco, a pesar del prestigio de que viene revestida, de la legitimidad de la famosa tesis filosófica que proclama que lo exterior es lo interior y que lo interior es lo exterior[1]. Quizá tú mismo hayas guardado alguna vez con todo ahínco un determinado secreto, porque con la alegría o la pena que producía en tu alma resultaba algo tan querido como para no comunicárselo a nadie. O quizá tu misma vida te haya puesto en estrecha relación con otros hombres que barruntabas hallarse en un caso semejante al tuyo, sin que por ello te atrevieras a emplear tu influencia o tus halagos para sacar a luz lo que ocultaban en sus corazones. Y aunque nada de esto se aplique a ti ni a tu vida, casi seguro que aquella duda no te es desconocida. ¿Acaso no te ha cruzado alguna vez por las mientes, rozándolas con sus alas fantasmales? Pues semejante duda tan pronto aparece como desaparece, y nadie sabe de dónde viene ni adónde va. En lo que a mí se refie-

[1] [Esta tesis es una de las famosas de Hegel y se halla repetida en los números 90 y 91 de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Es una variante de aquella otra, la más conocida, de la introducción a la *Filosofía del derecho*: «Todo lo racional es real, y todo lo real es racional»].

re, te diré que siempre he sido un poco herético en este punto de la filosofía. Por esta razón me habitué desde muy joven, y todo lo bien que pude, a observar e investigar por mi propia cuenta y riesgo. He buscado directrices en aquellos autores con cuya concepción yo estaba de acuerdo en el sentido aludido. En una palabra, he hecho todo lo que estaba en mi poder para llenar las lagunas que dejaron abiertas los escritos filosóficos. De esta manera el oído se me ha ido haciendo poco a poco el sentido favorito. Porque del mismo modo que la interioridad, que es inconmensurable con lo externo, se manifiesta por medio de la voz, así también el oído es el órgano para captar esa misma interioridad. Sí, la *audición* es el sentido por medio del cual nos la apropiamos. Por eso, siempre que encontré una contradicción entre lo que veía y lo que oía, se hizo más fuerte mi duda y creció en mí el afán de seguir observando. El confesor está separado del penitente por una rejilla. No ve al que se confiesa, solamente lo oye. A medida que lo oye, se va formando una idea de lo exterior correspondiente y así no cae en contradicción. En cambio, no ocurre lo mismo cuando se está viendo y oyendo a la par, y esto aunque uno se aperciba de que hay rejilla que lo separa del que habla. Mis esfuerzos por hacer observaciones en este campo han sido, atendiendo al resultado, de muy diversa índole. Unas veces he tenido la suerte de mi parte, otras me fue adversa. Y conste que la suerte es un factor que siempre cuenta para sacar algún provecho de tales experimentos. Sin embargo, nunca he desfallecido en mi afán de llevar adelante mis investigaciones. Si algunas veces, muy contadas, estuve a punto de arrepentirme de mi insistencia, otras tantas vino una inesperada fortuna a coronar mi empeño. Cabalmente fue una gran suerte de este tipo la que de un modo muy singular puso en mis manos los *papeles* que ahora tengo el honor de hacer llegar a los lectores. Estos papeles me han deparado la oportunidad de conocer la vida de dos clases de hombres, con lo que se han confirmado mis dudas sobre la tesis de que lo exterior es lo interior.

Esto, especialmente, tiene validez en lo que atañe a una de esas clases. El aspecto externo de sus hombres ha estado en total contradicción con su interioridad. También vale, hasta cierto punto, para la segunda clase de hombres, ya que bajo un insignificante aspecto externo han conservado oculta una intimidad de mayor trascendencia.

Lo mejor será, para proceder con orden, que empiece por contar cómo cayó en mis manos este mazo de papeles. Hace ya unos siete años que en el almacén de uno de los chamarileros de la ciudad encontré un secreter, el cual atrajo sobremanera mi curiosidad desde el primer instante del hallazgo. No era un mueble moderno y, por otra parte, bastante usado, pero me seducía fuertemente. No acierto a explicar el motivo de esta enorme impresión, pero la mayoría de los hombres habrán sin duda experimentado algo parecido en su vida. Mi camino de todos los días pasaba junto al almacén del chamarilero y no lejos del secreter. Puedo afirmar que ni un solo día, cuando cruzaba la calle, dejaron mis ojos ávidos de reposar en él. Poco a poco este secreter fue teniendo su misterio en mi propia vida. Se me había hecho una necesidad el verlo de continuo, y alguna vez que por casualidad mi ruta era distinta, no titubeé en dar un rodeo por la consabida calle para echarle siquiera una mirada. Cuanto más lo miraba, tanto más crecía en mí el deseo de llegar a poseerlo. Comprendía muy bien que se trataba de un deseo raro, puesto que no necesitaba el mueble para nada. Comprarlo sería un despilfarro. Pero, como es bien notorio, el deseo es una cosa muy sofística. Hallé un pretexto para entrar en el famoso almacén, pregunté al chamarilero por otros diversos objetos y cuando ya estaba para marcharme, como quien no quiere la cosa, le hice una muy baja oferta por el secreter. Pensé que el chamarilero aceptaría casi de seguro. De este modo el azar podía poner en mis manos el dichoso mueble. Si me comportaba así no era por razón del dinero, sino que se trataba de un asunto de conciencia. Pero la gestión iniciada fracasó. El chamarilero se mantenía de una manera poco común en sus trece.

Siguiendo mi camino habitual, volví otra temporada bastante larga a cruzar todos los días por la misma calle, sin dejar nunca de mirar con ojos enamorados al secreter. Y pensaba para mis adentros: «Tienes que decidirte pronto. Suponte que fuera vendido, entonces sería demasiado tarde. Y, en este último caso, aunque otra vez llegases a tenerlo a tu alcance, nunca más te haría la impresión que ahora te causa». Mi corazón latía con fuerza cuando me dispuse a entrar de nuevo en el almacén del chamarilero. Compré el mueble y lo pagué en el mismo momento. Y me decía a mí mismo: «¡Que sea la última vez que derroches tanto! Después de todo es una suerte que lo hayas comprado, pues siempre que le eches la mirada encima te acordarás de la desmedida prodigalidad pasada. ¡Este secreter será el comienzo de un nuevo capítulo en tu vida!» Ah, el deseo es muy elocuente y siempre se tienen a mano los mejores propósitos.

El secreter, naturalmente, fue trasladado a mi habitación. Y de la misma manera que en el primer período de este enamoramiento había puesto mi alegría en contemplarlo desde la acera, así ahora paseaba incesantemente delante del mismo dentro de los estrechos límites caseros. Poco a poco fui conociendo su rico contenido, sus muchos cajones y sus escondrijos. Estaba muy satisfecho con la adquisición. Con todo, esta aventura iba a tener muy pronto un giro muy distinto. Mis ocupaciones me permitieron en el verano de 1836 ir a pasar ocho días en el campo. El carruaje que debería llevarme había quedado contratado para las cinco de la mañana. La vestimenta necesaria la metí en las maletas la tarde anterior. Todo estaba en regla. A las cuatro de la mañana ya estaba despierto, pero las imágenes de los bellos parajes que iba a visitar ejercieron en mi espíritu un efecto tan enervante que volví a caer otra vez en el sueño, o mejor dicho, en los sueños. Mi criado, creyendo sin duda que era conveniente dejarme dormir a placer, no me llamó hasta las seis y media. El postillón, como es lógico, no cesaba de sonar la bocina. Aunque de ordinario no me siento nada inclinado a obedecer las órdenes de los demás,

la verdad es que siempre he hecho una excepción al tratarse de un postillón y de los motivos poéticos de sus bocinazos. Así que me vestí en un periquete y cuando ya salía por la puerta se me ocurrió preguntarme: ¿Tienes el suficiente dinero en tu cartera? Lo cierto es que no había mucho. No tuve más remedio que abrir el secreter para sacar del cajón de mis caudales todo el dinero disponible y llevármelo conmigo. Pero hete aquí que el cajón no cede a los tirones. Todos los medios resultaron vanos y la situación tremendamente embarazosa. ¡Ah, encontrarme con estas dificultades en el preciso instante en que aún resuenan en mis oídos los sones sugestivos del postillón! Se me subió la sangre a la cabeza y me sentía enloquecer por momentos. Y lo mismo que Jerjes mandó que azotaran al mar, así yo me dispuse a tomarme una terrible venganza. Pedí que me trajeran un hacha y asesté un golpe fortísimo al secreter. No sé si por estar tan encolerizado erré el golpe, o si el secreter tenía la madera tan dura como yo la cabeza, el caso fue que el hachazo no había servido de nada. El cajón seguía tan cerrado como antes. Pero entonces aconteció algo sorprendente. Tampoco sé si mi golpe había alcanzado precisamente aquella parte, o si la conmoción general del mueble fue la causa de ello, el hecho es que de repente se abrió una puertecita oculta, tan oculta que con anterioridad nunca la había visto. Esta pequeña puerta daba a un escondrijo que, naturalmente, tampoco sabía de antemano que existiese. Aquí encontré, con el asombro que es de presumir, un mazo de papeles; estos mismos que constituyen el contenido del presente libro. Mi decisión estaba tomada. Pediría un empréstito en la primera parada del viaje. A toda prisa vacié una caja de caoba, en la que ordinariamente solía guardar un par de pistolas. En ella encerré con cuidado los papeles. Era el triunfo de la alegría, acrecida con un inesperado aumento. Desde lo más hondo del corazón le pedí perdón al secreter por los malos tratos de que le había hecho objeto, al mismo tiempo que me afianzaba en la duda de que lo exterior no es lo interior y se robustecía la máxima basada en

mi propia experiencia, a saber, que se necesita mucha suerte para llevar a cabo semejantes descubrimientos.

A media mañana llegué a Hilleröd. Puse mis finanzas en orden y dejé que mi ánimo recibiese una impresión general del espléndido paisaje en torno. La mañana siguiente comencé la serie de mis excursiones, que por cierto revestían ahora un carácter distinto por completo al que yo había imaginado anteriormente. Mi criado solía acompañarme en todas estas excursiones, siguiéndome con la caja de caoba. En seguida elegí un lugar romántico en medio del bosque, donde no era fácil que me sorprendiera ningún viandante inoportuno. Y con las mismas saqué los documentos de la caja. Mi hospedero, para quien no pasaron desapercibidas las frecuentes salidas con la caja de caoba a cuestas, dio a entender de su parte que lo que probablemente me tenía preocupado era el ejercicio al tiro de pistola. Me pareció de perlas que pensase así, y como es obvio, no hice nada para apartarlo de su buena fe.

Una ojeada rápida a los papeles recién hallados hizo que descubriera con facilidad que formaban dos grupos, cuya diversidad se destacaba incluso en su mismo formato. Uno de los grupos estaba escrito en una especie de papel vitela, en cuarto, y con unos márgenes bastante amplios. La escritura era legible, a veces muy graciosa, y en determinados lugares muy embrollada. El otro grupo estaba escrito en papel sellado y a columnas, como el que se emplea en los documentos forenses y similares. La escritura era nítida, un poco estirada, uniforme y sencilla, que parecía ser la de un hombre de negocios. También el contenido se manifestaba diverso con la simple lectura. La primera serie incluía una multitud de grandes o pequeños tratados estéticos; la segunda contenía dos investigaciones extensas y otra más reducida, todas ellas, evidentemente, de índole ética y escritas en forma epistolar. Un examen más minucioso permitía confirmar plenamente la aludida diferencia. Por otra parte, la segunda se-

rie la constituyen unas cartas dirigidas al autor de la primera.

Me parece necesario encontrar una expresión más breve para poder designar a ambos autores. La verdad es que después de repasar cuidadosamente los papeles de punta a cabo, no he encontrado nada o casi nada sobre el particular. En cuanto al primero de los autores, el esteta, no se hace la menor aclaración. Las noticias referentes al segundo, el autor de las cartas, nos dicen que su nombre era Guillermo y que había desempeñado el cargo de juez, pero sin que se determine la clase de tribunal al que perteneció. Así las cosas, si ajustándonos a la historia llamáramos al último Guillermo, nos quedaríamos sin nombre correspondiente para el primero. Por eso he preferido darle a aquél un nombre arbitrario. De esta manera llamaré simplemente al primer autor A, y al segundo B.

Aparte de los tratados mayores se encontraron también entre estos papeles algunos trozos y recortes en los que se habían escrito diversos aforismos, algunas efusiones líricas y ciertas reflexiones. La escritura denotaba claramente que pertenecían al autor A, cosa que el contenido vino a ratificar.

Ya no me quedaba otra tarea que la de ordenar tales papeles de la mejor manera posible. No me costó apenas nada hacerlo con los papeles de B. Una de las cartas presupone la otra. En la segunda hay una cita de la primera, y la tercera presupone las dos anteriores.

No me fue tan fácil ordenar los papeles de A. Por esta razón he dejado que el azar mismo establezca el orden, es decir, he dejado estos papeles en el mismo orden en que fueron hallados por mí. Y, naturalmente, no puedo decidir si el orden resultante encierra una importancia cronológica o un significado ideal. Los trozos o recortes los encontré sueltos en el cajón del secreter, y me he visto obligado a buscarles un sitio en el conjunto. Los he puesto en primer lugar porque me parece que muy bien pueden considerarse como un fulgor que anticipa lo que los

grandes tratados desarrollan de un modo más coherente. Los he titulado *Diapsálmata*[2], y he añadido a manera de epígrafe: *ad se ipsum*. Este título y este epígrafe son en cierto modo de mi propia cosecha, aunque en otro sentido no lo son. Son míos en cuanto se aplican a la colección entera; en cambio, pertenecen al autor A por cuanto en uno de los trozos ya estaba escrita la palabra *Diapsalma* y, además, en otros dos trozos aparecía la expresión «*ad se ipsum*». También he hecho imprimir aparte, en la contraportada del mismo título, una pequeña estrofa que encabezaba uno de los aforismos. Con ello no hago más que imitar al propio autor que suele hacer lo mismo con la mayor frecuencia. He creído que la palabra *Diapsálmata* era un buen título general, ya que la mayoría de los aforismos tienen un corte lírico. Si el lector estima desafortunada la elección de este título, le ruego sinceramente que me haga a mí solo responsable del desacierto. Y que sepa que de seguro el autor A empleó a gusto la palabra en el aforismo sobre el que se encontró escrita. Por otra parte, he dejado que el azar me guiase en la disposición de tan diversos aforismos. Me pareció completamente lógico que determinadas expresiones de los mismos estuvieran en contradicción interna con no poca frecuencia, pues ello es un signo cabal de su atmósfera adecuada. Lo que no me pareció oportuno fue disponerlos de tal modo que las contradicciones quedasen más atenuadas. Me he sometido, pues, al azar y es este mismo azar el que ha hecho que cayera en la cuenta de que el primero y el último de los aforismos guardan entre sí una cierta correspondencia, ya que uno de ellos tiene, por así decirlo, conciencia de lo doloroso que resulta ser poeta y el otro experimenta la satisfacción que le proporciona la certeza de tener siempre la risa de su lado.

[2] [El autor siempre pondrá esta palabra griega en letra original. Significa «intermedios musicales». Fue empleada ya en la traducción griega de los *Salmos* para designar la música que se intercala durante la lectura de los mismos en la Sinagoga].

No tengo nada especial que señalar en lo que concierne a los tratados estéticos de A. Todos estaban ya listos para la imprenta en el momento del hallazgo. Sin duda que encierran no pocas dificultades, pero no me toca a mí sino a ellos mismos defenderse. Eso sí, lo que he hecho es añadir alguna traducción, tomada de las mejores alemanas, a los textos griegos que se hallan esparcidos aquí y allá en estos papeles.

La última parte de los papeles de A es una narración titulada «Diario del seductor». Aquí volvemos a tropezar con nuevas dificultades por cuanto que A no se presenta como su autor, sino solamente como quien edita la narración o está dispuesto a darle publicidad. Se trata de un viejo truco de novelista, contra el cual ya no haría ninguna objeción si no fuera porque me pone en una situación muy comprometida. Pues de esta manera un autor viene a incrustarse en otro como los cofrecitos de estilo chino. No es cosa de demorarme aquí dando explicaciones sobre aquellos puntos que avalan mi opinión. Lo único que deseo dejar bien anotado es que en cierto sentido la atmósfera que domina los preludios de A nos revela al poeta. Realmente parece como si el propio A empezara a sentir miedo de su poema, que le inquieta como una pesadilla, incluso mientras lo está narrando. De tratarse de un suceso real, del que A hubiera sido testigo, se me antojaba una cosa muy rara que tal preludio no aluda a la inmensa alegría que a dicho autor le hubiese proporcionado el ver realizada una idea que había flotado muchas veces en su espíritu. Porque la idea del seductor está insinuada tanto en el tratado acerca de *El erotismo musical* como en las *Siluetas*, donde se afirma que la réplica de *Don Juan* tiene que ser un seductor reflexivo, anclado en la categoría de lo interesante, dentro de la cual, como es lógico, el problema no está en ver cuántas mujeres seduce, sino en el modo de seducirlas. Sin embargo, de semejante alegría no hay ni siquiera un leve indicio en el aludido preludio. Al revés, según dijimos, lo único que allí se da es un temblor, un cierto ho-

rror, que verdaderamente está motivado por la relación poética del autor con aquella idea. A mí, desde luego, no me extraña nada que al autor A le haya pasado eso, pues yo mismo —que no tengo en absoluto que ver con semejante narración, es más, que me hallo separado dos etapas del autor original—, yo mismo, repito, me he sentido impresionado de una forma singularísima cuando en medio del silencio nocturno estuve manejando todos estos papeles. Me parecía que el seductor se deslizaba como un fantasma por la alfombra de mi cuarto, mirando de reojo a los papeles y a mí fijamente con su mirada demoníaca, a la par que me decía: «¡Vaya, tratáis de editar mis papeles! Así os haréis reo de una mala acción, pues con ello amedrentaréis a las amables muchachitas. Claro que, en recompensa, me haréis a mí y a mis semejantes, inofensivos. En esto os equivocáis de medio a medio, porque con sólo cambiar de método todas mis circunstancias se tornarán sumamente favorables. Las muchachas en flor correrán a bandadas para arrojarse rendidamente en mis brazos en cuanto oigan el sugestivo nombre: ¡seductor! Concededme una tregua de seis meses y yo os prometo una historia que será muchísimo más interesante que todo lo que he vivido hasta la fecha. Imaginaré una muchacha muy joven, vigorosa y genial, a quien se le haya ocurrido la idea insospechada de vengar al sexo débil a costa mía. Por lo pronto pensará meterme en un lío en el que yo no tenga más remedio que saborear las penas de un amor desgraciado. ¡He aquí una muchacha que me conviene! Yo mismo la ayudaré, si ella sola no acierta, a fondear en lo más profundo de esa situación. De seguro que me retorceré como las anguilas conocidas por los peninsulares de Mols. Y cuando la haya llevado hasta el límite de mis intenciones, entonces será mía».

Seguramente que ya he abusado demasiado de mi oficio de simple editor, cansando a los lectores con todas mis reflexiones. Las circunstancias hablarán en mi favor, puesto que por razón de las mismas me sentí seducido a meterme en una situación comprometida, toda vez que A se llamaba

también simple editor o intermediario de la publicación y no quiso pasar por autor del escrito.

Todo lo demás que he de añadir acerca de esta narración solamente será en mi calidad de simple editor. Creo, en concreto, haber encontrado una cronología en tal narración. En el *Diario* se dan aquí y allá algunas fechas, pero sin señalar el año. Lo lógico sería pensar que en este sentido yo tenía todos los caminos cerrados. No obstante, examinando más a fondo las diferentes fechas dadas, me parece haber descubierto una indicación muy precisa. Todos los años, desde luego, tienen su 7 de abril, su 3 de julio, su 2 de agosto, etc. Pero de esto no se deduce que cada 7 de abril caiga todos los años en lunes. He hecho mis cálculos y llegado a la conclusión de que tal coincidencia corresponde al año 1834. No puedo afirmar con la misma seguridad si A recapacitó sobre este detalle. Me resisto a creerlo. En ese caso no habría tomado tantas precauciones, bien evidentes a lo largo del escrito. En el *Diario* tampoco aparece expresamente: lunes, 7 de abril, etc. Lo único que se dice al principio de la carta del día aludido es lo siguiente: «hasta el lunes, pues...», con lo que se nos distrae la atención. Pero leyendo el trozo correspondiente se echa de ver con toda claridad que fue escrito un lunes. Por lo tanto, poseo una cronología relativa a dicha narración. En cambio, han fracasado todos mis intentos para determinar las fechas de composición de los restantes tratados. Con gusto habría colocado esa narración en el tercer lugar, pero he preferido, según expliqué anteriormente, dejar la decisión al azar y que todo permanezca en el orden en que yo lo encontré.

En lo que respecta a los papeles de B, éstos se ordenaron con facilidad y lógicamente. Lo único que hice fue titularlos, ya que la forma epistolar de los mismos impidió a su autor darles un título. Claro que si al lector, una vez que haya conocido el contenido, le parece que los títulos están mal escogidos, entonces no tendré mayor dificultad en encajar el escozor que representa el haber cometido un error cuando trataba precisamente de hacer una cosa buena.

En ciertos lugares de los papeles hay algunas acotaciones al margen, yo las he puesto al pie de la página como notas, para no violentar ni trastornar el texto.

En cuanto al manuscrito de B no he querido permitirme absolutamente ningún cambio, porque lo considero con todo rigor un auténtico documento. Quizá debiera haber corregido una que otra frase desaliñada, que en realidad son bien explicables si se atiene al hecho de que su autor es meramente un escritor de cartas. Por miedo a sobrepasarme he preferido publicar el manuscrito como estaba. Cuando B pretende que de cien jóvenes descarriados en el mundo, noventa y nueve son salvados por las mujeres y uno solo por la gracia de Dios, se ve bien claramente que su fuerte no es el cálculo, pues en su estadística no queda sitio para aquellos que se han perdido por completo. Yo podría haber introducido un ligero cambio en la estadística, pero estimo que el modo de B es infinitamente más bello.

De otro lado, B menciona a un sabio griego, llamado Misón, y afirma a renglón seguido que muy bien podría figurar entre los siete sabios de Grecia si el número de éstos se extendiera a catorce. De momento me quedé perplejo y no acertaba a imaginar siquiera de qué fuente había aquél sacado su curiosa información. Tampoco veía claro quién podía ser el sabio en cuestión. Empecé a sospechar si la fuente no había sido Diógenes Laercio. Y en cuanto al sabio mencionado, encontré sendas referencias en los diccionarios de Jöcher y Moréri. Sin embargo, el informe de B necesita ser rectificado, pues sus afirmaciones no son del todo correctas. Y esto por más que entre los mismos autores antiguos encontremos cierta inseguridad al tratar de concretar quiénes eran los siete sabios. De todos modos creí que no merecía la pena rectificar este punto y, además, pensé que las acotaciones de B, a falta de un total valor histórico, encierran otros valores peculiares.

Hace ya cinco años que llegué al mismo punto en que ahora me encuentro. Ya entonces tenía ordenados los papeles de la manera susodicha y había resuelto enviarlos a la

imprenta. Pero me pareció que era conveniente esperar un cierto tiempo. Juzgué que el espacio de cinco años era suficiente espera. Transcurrido este quinquenio vuelvo a empezar exactamente en el punto en que estaba. No necesito decirles a los lectores que he llevado a cabo las diligencias oportunas para hallar el rastro de los autores interesados. El chamarilero, como es costumbre en los de su oficio, no tenía ningún libro ni comerciaba con tales mercancías. Tampoco sabía a quién le había comprado aquel mueble. Barruntaba que lo había comprado en una almoneda mixta. También sería un riesgo inútil contar a los lectores todas las peripecias de mi intento por hallar a los autores. Estas pesquisas me robaron muchísimo tiempo y, lo que es peor, me han dejado un recuerdo muy desagradable. Eso sí, no tengo ninguna dificultad en confiar a los lectores el resultado de la búsqueda, por la sencilla razón de que fue nulo.

En el momento decisivo en que me disponía a publicar los papeles, se despertó en mí un no pequeño escrúpulo. Espero de la amabilidad del lector que me permita la mayor sinceridad en este punto del relato. Tal escrúpulo consistía en pensar que me hacía reo de una indiscreción con respecto a los desconocidos autores. La verdad es que el escrúpulo se ha atenuado bastante mientras me iba familiarizando con los papeles. Son de tal naturaleza que, a pesar de mi esmerado examen, no me han deparado todavía ninguna luz sobre el particular. Pienso que menos aún se la depararán al lector. Porque aunque no pueda compararme con todos mis lectores en cuanto a gustos, simpatías y perspicacia, creo, sin embargo, que lo puedo hacer con ventaja en lo que atañe a esfuerzo diligente y laboriosidad. Supongamos, pues, que los desconocidos autores siguen en vida, que habitan en esta misma ciudad y que de pronto se topan con sus propios papeles publicados. Una cosa es segura, a saber, que si ellos no dicen nada, la publicación tampoco revelará nada. Pues de estos papeles se puede afirmar de un modo doblemente riguroso lo que de ordinario es valedero para toda clase de impresos, esto es, que son callados.

También he padecido un segundo escrúpulo, pero de menor importancia. Y, por otra parte, no muy difícil de superar. Lo curioso es que este escrúpulo ha desaparecido de un modo mucho más fácil que el que yo había previsto. Me pareció, en efecto, que estos papeles podían convertirse en una fuente de ingresos. Juzgaba que era justo cobrar de mi parte una modesta remuneración por todas mis molestias de editor, aunque no dejaba de estimar exagerados en mi caso los derechos de autor. Lo que hice finalmente fue imitar la historia de aquellos nobles labriegos escoceses que, según se cuenta en *La Dama blanca*, se decidieron a comprar una determinada hacienda y cultivarla, para luego ponerla a su debido tiempo y con todos los respetos en manos de los condes de Evenel, caso de que volvieran a dar señales de vida y a la tierra de su propiedad. Del mismo modo decidí yo poner en el banco todos los ingresos en concepto de derechos de autor, y así podérselos entregar con los intereses acumulados a los desconocidos autores si alguna vez llegaban a romper su mutismo. Si el lector, constatando mi habitual torpeza, no se ha convencido todavía de que yo no soy ningún autor, ni siquiera un hombre de letras que se dedica *ex profeso* a publicar las obras de los demás... espero, una vez por todas, que la anterior ingenuidad de mis razonamientos financieros haya disipado sus posibles dudas subjetivas.

El modo de la desaparición de este escrúpulo fue, como ya dije, de lo más sencillo que quepa imaginar. Pues, efectivamente, en Dinamarca las ganancias de un autor no suponen ningún potosí y los desconocidos de que venimos hablando tendrían que estar ausentes una enormidad de años para que sus ganancias, incluso con los intereses acumulados, llegaran a formar un cierto capital.

Ya no me restaba más que una cosa, darles un título general a estos papeles. Podría llamarlos simplemente Papeles, o Papeles póstumos, Papeles descubiertos, Papeles extraviados, etc. En este sentido, como es bien sabido, son posibles innumerables variaciones, pero ninguna de ellas

me convencía. Por eso, para determinar el título en cuestión, me he permitido una cierta libertad, un cierto engaño, que procuraré justificar. Un buen día, a fuerza de andar ocupado con estos papeles, tuve como una iluminación en medio de tanto trabajo. Vi con perfecta claridad que se les hacía mucho más interesantes con la atribución a un solo hombre. Sé muy bien cuántas objeciones se le pueden oponer a semejante idea. Por ejemplo, que tal cosa no tiene ningún fundamento histórico, que es inverosímil, que es absurdo que un mismo hombre fuese el autor de ambas partes y que, por añadidura, sería un verdadero rompecabezas para el lector el tener que decir B donde se ha dicho A. Pero, a pesar de todas las dificultades, me ha sido imposible renunciar a esa idea. Diré, en definitiva, que se trata de un hombre que ha pasado en su vida por dos movimientos distintos, o al menos que los ha hecho objeto de su meditación. Porque los papeles de A contienen una multitud de ensayos a propósito de una concepción estética de la vida, que probablemente no tolera ser tratada de una manera coherente. Los papeles de B, por el contrario, representan una concepción ética de la vida. Al considerar todas estas cosas me di perfecta cuenta del título que debía escoger. Pues el título escogido expresa cabalmente eso. Además, lo que el lector pierda con este título no puede ser gran cosa, pues durante la lectura nadie le impide que lo olvide todas las veces que quiera. Pero estoy casi por asegurar que una vez terminada la lectura se acordará del título. Éste le liberará de hacerse diversas preguntas más o menos ociosas, como por ejemplo, si A quedó al fin convencido o arrepentido, si B se alzó con la victoria, o si todo terminó quizá pasándose B a las opiniones de A. Por este camino no habría manera de poner un punto final a estos papeles.

Si alguien es del parecer que todo esto es un galimatías desconcertante, le ruego que no se precipite tachándolo de error, sino que más bien ha de llamarlo una desgracia. Juzgo, por mi parte, que se trata precisamente de un feliz ac-

cidente. En las novelas encontramos a veces personajes que encarnan concepciones opuestas de la vida. En estos casos todo suele terminar con que uno de los personajes llega a convencer al otro. Lo mejor sería que cada concepción se legitimara a sí misma, sin que el lector tenga que verse obligado a aceptar como resultado histórico la claudicación de una de las partes. Por esta razón estimo que es un acierto de los papeles que tenemos entre manos el no esclarecer nada sobre este asunto. ¿Acaso escribió A sus tratados estéticos después de haber recibido las cartas de B? ¿Acaso el alma del primero no ha hecho desde entonces sino debatirse en medio de su desenfreno salvaje? ¿O quizá llegó algún día a conseguir la paz? Todas éstas son preguntas a las que es imposible responder, puesto que los papeles no nos ofrecen ni un indicio aclaratorio sobre las mismas. Tampoco se nos ofrece ni el más mínimo indicio acerca de lo que sucedió al fin de cuentas con B, es decir, si tuvo o no fuerzas para mantenerse firme en su concepción de la vida. Tanto A como B quedarán olvidados una vez leído el libro, y solamente las concepciones han de permanecer enfrentadas, sin que quepa esperar de determinadas personificaciones una solución definitiva.

Ya no tengo más cosas que señalar, a no ser la de que alguna vez se me ha ocurrido pensar que si los honorables autores hubiesen tenido noticias de mi empresa, de seguro que habrían deseado anteponer a sus papeles una nota preliminar, dirigida a todos sus lectores. Por este motivo añadiré unas palabras en su nombre. El autor A, desde luego, no objetaría nada en contra de la publicación y creo que le diría a los lectores: «Tanto si lo lees como si no lo lees, te arrepentirás». Más difícil es precisar lo que hubiera dicho B. Sin duda que habría empezado por hacerme algún reproche, especialmente en lo que atañe a la publicación de los papeles de A. Con las mismas me habría dado a entender que él no tenía parte en tal asunto y que se lavaba las manos. Hecho esto, me parece que nuestro autor se dirigiría al propio libro en los siguientes términos: «Disponte,

en hora buena, a ver la luz pública. Pero procura evitar en lo posible las reacciones de la crítica. Visita a un lector bien concreto en horas oportunas. Y, en caso de caer en manos de una lectora, te ruego que en mi nombre le hables así: Mi querida lectora, encontrarás en este libro ciertas cosas que quizá no debieras conocer y otras que seguramente te vendrá bien haberlas conocido. Lee, pues, las primeras de tal manera que después de la lectura sigas siendo como quien no las ha leído; y las segundas, léelas de tal suerte que después de haberlo hecho sigas siendo como los que no han olvidado lo que leyeron».

Como editor, me es grato hacer votos porque el libro llegue al lector en una hora oportuna. Y, en el caso de una lectora amable, mi deseo es que tenga éxito en seguir con exactitud los buenos consejos de B.

Noviembre, 1842

Victor Eremita

DIAPSÁLMATA
ad se ipsum

Grandeur, savoir, renommée,
Amitié, plaisir et bien,
Tout n'est que vent, que fumée:
Pour mieux dire, tout n'est rien.

P. Péllison

1

¿Qué es un poeta? Es un hombre desgraciado que oculta profundas penas en su corazón, pero cuyos labios están hechos de tal suerte que los gemidos y los gritos, al exhalarse, suenan como una hermosa música. Al poeta le acontece como a los pobres infelices que eran quemados a fuego lento en el interior del toro de Falaris, esto es, que sus gritos no llegaban a los oídos del tirano causándole espanto, sino que le sonaban como la más suave música. Y, sin embargo, los hombres se arremolinan en torno al poeta y le ruegan: «¡Canta, canta otra vez!» Que es como si le dijeran: «¡Ojalá que nuevos sufrimientos desazonen tu alma! ¡Ojalá que tus labios sigan siendo los de antes! Porque los gritos nos amedrentarían, pero la música es lisonjera». Y también los críticos entran a formar parte del corro y dicen: «Muy bien, puesto que así lo ordenan los cánones de la estética». Claro que un crítico se parece muchísimo a un poeta, con la sola diferencia que no tiene penas en el corazón ni música en los labios.

Por todo esto, antes que ser poeta e incomprendido de los hombres, yo preferiría ser porquerizo junto al puente de Amager y que los cerdos llegaran a comprenderme.

2

Como es bien sabido, la primera pregunta que ha de hacerse al empezar la enseñanza primaria de los niños es la

siguiente: ¿Qué se le ha de dar al niño? La respuesta es poco más o menos: ¡Leña y más leña! Y con tales consideraciones comienza la vida y, no obstante, se niega el pecado original. ¿Y a quiénes deberá el niño agradecer los primeros azotes? A los padres, naturalmente.

3

Yo prefiero hablar con los niños, pues de ellos puede esperarse que lleguen algún día a ser seres inteligentes. Pero de los que ya lo son... ¡Dios nos libre!

4

Los hombres son absurdos. Nunca usan las libertades que tienen y siempre están reclamando las que no tienen. Tienen libertad de pensamiento, pero exigen libertad de expresión.

5

No tengo ganas de nada. No tengo ganas de montar a caballo, porque es un ejercicio demasiado violento. Ni tengo ganas de caminar a pie, pues me fatiga mucho. Tampoco me atrae meterme en la cama, porque una de dos: o debería permanecer tumbado, y esa posición no me gusta; o debería levantarme de nuevo, y esto también me disgusta. *Summa summarum:* no tengo, en absoluto, ganas de nada.

6

De todos es conocido que hay insectos que mueren en el mismo momento de la fecundación. Así acontece con

todos los placeres: el momento del gozo supremo y más exuberante de la vida siempre viene acompañado por la muerte.

7

Consejo infalible para los autores

Uno se pone a escribir embrolladamente sus propias ideas. A continuación las envía a la imprenta. Y después, en las sucesivas correcciones, irá acumulando no pocas ocurrencias excelentes. ¡Ánimo, pues, todos los que todavía no os habéis atrevido a mandar nada a la imprenta! Porque ni siquiera las erratas son cosa de desperdiciar. Al revés, llegar a ser un hombre de ingenio con ayuda de las erratas ha de considerarse como una manera legal de serlo.

8

En general, la imperfección de todo lo humano consiste en que sólo podamos alcanzar lo que anhelamos a través de su contrario. No hablaré aquí de las múltiples variaciones según los caracteres, pues este asunto tiene suficientemente ocupados a los psicólogos. Éstos, por ejemplo, constatan que el melancólico posee un insuperable sentido del humor, que el lujurioso suele ser el más idílico, que con frecuencia el disoluto no carece del sentido moral más agudo y, finalmente, que el escéptico es en la mayoría de los casos un espíritu muy religioso. Todo esto quede dicho entre paréntesis, porque lo único que me interesa destacar ahora es cómo la bienaventuranza solamente se vislumbra a través del pecado.

9

Aparte de mis numerosas amistades aún tengo un confidente íntimo: mi melancolía. Constantemente me hace señas en medio de mis alegrías o de mis trabajos, y entonces me llama a un lado y la obedezco, aunque corporalmente continúe en mi sitio. Mi melancolía es la más fiel amante que he conocido. ¿Qué tiene, pues, de extraño que la corresponda con todo mi amor?

10

Existen ciertos razonamientos prolijos que en su ilimitación guardan —respecto al resultado, se entiende— la misma relación que en lo concerniente al logro histórico representan las inacabables dinastías egipcias.

11

Se dice que en la vejez se realizan los sueños de la juventud. Esto se ve muy bien en el caso de Swift. En su juventud construyó un manicomio y se encerró en él los últimos años de su vida.

12

Es como para sentir pánico cuando se verifica con qué hipocondríaca agudeza han descubierto los viejos ingleses el equívoco en que radica el fenómeno de la risa. Así tenemos la siguiente observación del doctor Hartley: «Cuando la risa aparece por primera vez en los niños, no es más que un principio de llanto producido por un determinado dolor, o una sensación de dolor súbitamente so-

focada y a la par repetida a intervalos muy cortos»[1]. ¿Qué sucedería si todo en el mundo fuera una equivocación? ¿Y si la risa fuese en realidad un llanto?

13

En ciertas ocasiones uno no puede por menos de experimentar un dolor sin límites al ver un ser humano que está completamente solo en el mundo. Así, no hace de esto mucho tiempo, vi yo a una muchacha pobre que se dirigía completamente sola a la iglesia para recibir la confirmación.

14

Cornelio Nepote nos cuenta que un general, sitiado con todo su escuadrón de caballería en una fortaleza, hacía que diariamente se azotase a los caballos para que no salieran perjudicados de aquel estado de excesiva quietud. Lo mismo me ocurre a mí en estos días, que vivo como un sitiado. Pero, para que esta vida tan innoble no me dañe, me harto de llorar.

15

Yo digo de mis penas lo que los ingleses dicen de sus casas: mi pena «*is my castle*». Muchos hombres consideran que tener penas es una de las comodidades de la vida.

[1] Véase Flögel, *Geschichte der comischen Litteratur*, I, pág. 50. [El autor pone en alemán la cita anterior, tomándola de la trad. de Flögel: «dass wenn sich das Lachen zuerst bei Kindern zeiget, so ist es ein entstehendes Weinen, welches durch Schmerz erregt wird, oder ein plötzlich gehemtes und in sehr kurzen Zwischenraümen wiederholtes Gefühl des Schmerzens»].

16

Me siento animado como lo estaría un peón de ajedrez que le oyese decir al contrincante a propósito de su situación: «Este peón no se puede mover».

17

Yo creo que «Aladino» es una comedia tan reconfortante precisamente porque en los deseos más caprichosos encierra una audacia genial e infantil. ¿Cuántos hay en nuestro tiempo que se atrevan de veras a desear, que osen fomentar sus anhelos, que traten de convencer a la naturaleza con la reiterada súplica de un niño bien educado o con la locura desatada de un hombre perdido? ¿Cuántos conservan hoy la auténtica voz de mando, cabalmente hoy que tanto se habla de que el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios? ¿Acaso no nos comportamos todos como Nuredino, que se deshacía en reverencias profundas para exigir una enormidad o una insignificancia cualquiera? ¿O acaso todas las exigencias sublimes no se han ido convirtiendo poco a poco en una enfermiza reflexión en torno al propio yo? Porque lo cierto es que ya no exigimos, sino que las exigencias se nos imponen. Y así es como se nos educa y se nos prepara para la vida.

18

Soy tímido como una *e* muda, me siento débil y arrinconado como un acento sin importancia[2] y, mi humor es

[2] [El autor emplea como términos de comparación dos signos hebraicos: «Soy tímido como un «Shevá», me siento débil y soslayado como un «Daguesh lene». El *Shevá*, según la gramática hebraica, es movible al comienzo de sílaba y se pronuncia como una e muy breve, como la e muda

parecido al de una letra impresa al revés. Sin embargo, soy arrogante como un pachá emperifollado, celoso de mí mismo como un banco de sus billetes y, en general, tan ensimismado como cualquier pronombre reflexivo. Si para las aflicciones y desgracias rigiese la misma ley que para las obras buenas hechas a conciencia, a saber, que los que las llevan a cabo tendrán la recompensa en la otra vida..., entonces, desde luego, yo sería el más feliz entre todos los hombres, pues me anticipo a todas las preocupaciones y, no obstante, nunca dejan de pisarme los talones.

19

La enorme fuerza poética de la literatura popular se manifiesta, entre otras cosas, en que tiene bríos para fomentar los anhelos. Comparativamente, los anhelos de nuestro tiempo son a la par pecaminosos y aburridos, porque codician lo que es del prójimo. Aquella literatura sabe muy bien que el prójimo tiene lo que busca tanto menos que ella misma. Y por eso, cuando se codicia pecaminosamente, clama al cielo de una manera tan intensa que llena de conmoción los corazones. Nunca se deja convencer para que se rebaje algo según los fríos cálculos de probabilidad de una razón desvitalizada. Aún recorre Don Juan los escenarios con sus mil tres amantes. Y, por respeto a una venerable tradición, nadie se atreve siquiera a sonreír. ¡Ah, pero cómo se habría mofado la gente del poeta que en nuestro tiempo hubiera osado hacer tal cosa!

---

francesa. El *Daguesh suave*, por su parte, sirve para quitar la aspiración a las *aspiradas* en el comienzo de sílaba. En este segundo caso la equivalencia que he preferido no es muy exacta, pero lo he hecho para aliviar un poco el texto. Por la misma razón traduciré en seguida por «pachá emperifollado» lo de «un pachá de tres colas de caballo» —*«en Pacha af tre Hestehaler»*—].

20

¡Qué extrañamente turbado quedé yo en cierta ocasión al ver a un pobre hombre que caminaba a hurtadillas por las calles, vestido con un chaquetón casi raído, de color verde claro tirando a amarillo! Me daba pena de él. Pero, con todo, lo que más me conmovió fue que los colores del chaquetón me evocaban de un modo vivísimo las primeras ejecuciones que hice de niño en el noble arte de la pintura. Estos colores eran precisamente de los más preferidos por mí. ¿No es acaso triste que ya no se den en ninguna parte estas combinaciones de colores en las que todavía pienso con tanta alegría? Todo el mundo los juzga chillones y llamativos, y sólo aptos para los juguetes de Nuremberg. Por eso un encuentro como el aludido siempre será algo descorazonador. De seguro que siempre se tratará de un loco o de un desgraciado, en una palabra, de alguien que se siente extraño en la vida y a quien el mundo no reconoce. ¡Y yo que siempre pintaba la vestimenta de mis héroes con estas franjas verdeamarillas eternamente inolvidables! ¿No acontece lo mismo con todas las combinaciones de colores de la infancia? El esplendor que entonces tenía la vida ha ido poco a poco haciéndose demasiado fuerte y chillón para nuestros ojos fatigados.

21

¡Ay, la puerta de la dicha no se abre hacia dentro! Por eso de nada sirve empuñarla violentamente para forzarla. No, la puerta de la dicha se abre hacia fuera, y en este sentido no hay nada que hacer.

22

Creo que tengo coraje para dudar de todo y luchar contra todo; pero lo que no tengo es valor para conocer nada a

fondo, ni para adquirir o poseer algo. La gente se suele quejar de que el mundo es muy prosaico y de que en la vida no acontece como en las novelas, donde las ocasiones son siempre tan favorables. Yo, en cambio, me lamento de que la vida no sea como las novelas, en las que hay que luchar con padres de corazón duro y con duendes y monstruos, donde uno tiene que dedicarse a liberar princesas encantadas. ¿Qué son todos esos enemigos juntos, comparados con los espectros pálidos, exangües, vejarrones y nocturnos con lo que yo tengo que luchar y a los que yo mismo doy vida y existencia?

23

¡Qué estéril está mi alma y mi pensamiento! Y, sin embargo, frecuentemente atormentados por vacuos dolores voluptuosos y atroces. ¿No se desatará nunca la lengua de mi espíritu? ¿Tendré que estar siempre balbuciendo? Lo que necesito es una voz penetrante como la mirada de Linceo, terrible como el sollozo de los gigantes, persistente como los ruidos de la naturaleza, mordaz como una ráfaga de viento helado, pérfida como la despiadada burla del eco, tan amplia que vaya del bajo más profundo hasta los tonos más agudos, y tan modulada que de ser un dulce susurro de música sacra se convierta en la energía explosiva de la furia. Esto es lo que yo necesito para no asfixiarme, para lograr expresar lo que llevo dentro de mi pecho y así dar rienda suelta a las vísceras de la cólera y a las de la simpatía. Pero mi voz es ronca como el chillido de las gaviotas, o lánguida como la bendición en los labios de un mudo.

24

¿Qué sucederá? ¿Qué nos traerá el futuro? Ni lo sé, ni tengo el más vago presentimiento. Cuando desde un punto

fijo se precipita la araña sobre todas sus consecuencias, no puede por menos de estar viendo siempre delante de sí un espacio vacío, en el que es incapaz de sostenerse, y esto por mucho que se extienda su tela. Lo mismo me ocurre a mí; siempre enfrentado al vacío y lo que me empuja hacia adelante es una consecuencia situada a mis espaldas. Esta vida está al revés y es espantosa, insoportable.

25

El período más bello del enamoramiento es el primero, porque de cada cita y de cada mirada uno siempre se lleva a casa algo nuevo que le hace saltar de gozo.

26

Mi concepción de la vida está totalmente desprovista de sentido. Tengo la impresión de que un espíritu malo me ha colocado en la nariz unas gafas cuya particularidad es la siguiente: uno de los cristales amplía las cosas de una manera enorme y el otro las reduce en la misma escala.

27

El escéptico es un Μεμαστίγομενος[3]. Sólo puede sostenerse en virtud de los azotes, sin ellos se desploma inmediatamente. Algo así como una peonza que por la fuerza del cordel se mantiene girando sobre su punta durante un tiempo más o menos largo, es decir, todo lo que dure el efecto de aquella fuerza, pero nada más.

[3] [«Flagelado»].

28

Se me antoja que la mayor de las ridiculeces es la de estar ajetreado en el mundo y ser un hombre que tiene prisa para comer y para todo lo que hace. Por eso me río a placer cuando veo que una mosca se posa en el momento crítico sobre la nariz de semejante activista, o que le llena de barro un carruaje que pasa delante de él a una velocidad todavía mayor, o que el puente de Knippel se levanta en el instante en que se disponía a cruzarlo, o, en fin, que cae una teja del alero y lo mata. ¿Y quién podría dejar de reír? Pues ¿qué arreglan con sus prisas semejantes chapuceros? ¿No les ocurre acaso lo que a aquella mujer que, llena de pánico al declararse un incendio en su casa, sólo salvó de las llamas las tenazas del llar? ¿Qué otra cosa salvaron ellos del gran incendio de la vida?

29

Lo que me falta, sobre todo, es paciencia para vivir. No puedo ver crecer la hierba; y como no puedo, tampoco me gusta mirarla. Mis puntos de vista son consideraciones fugaces como las de un *fahrender Scholastiker*[4] que atraviesa la vida a toda prisa. Se suele afirmar que Dios nos alimenta el estómago antes que los ojos. Yo no lo noto, pues mis ojos están hartos y hastiados de todo y, sin embargo, tengo hambre.

30

Que me pregunten todo lo que quieran, pero en ningún caso acerca de los motivos. A una jovencita se le per-

[4] [En el *Fausto* de Goethe, concretamente en la escena del Gabinete de Estudio, aparece Mefistófeles «saliendo de detrás de la estufa, vestido como un estudiante en viaje» —*fahrender Scholastikus*—].

dona el que no sepa señalar las causas, pues, según se dice, vive embargada por los sentimientos. Conmigo no es así. Porque, en general, conozco muchísimas causas y casi siempre contradictorias, de tal suerte que por este motivo me es imposible señalar las causas. También me parece que entre la causa y el efecto no existe una auténtica conexión. A veces una causa enorme y potentísima produce un efecto sumamente pequeño e insignificante, e incluso ni siquiera eso; y, otras veces, una causa en extremo pequeña produce un efecto colosal.

31

Y ¿qué diremos de las inocentes alegrías de la vida? Que están bien; sólo tienen un defecto, el de ser demasiado inocentes. Además, han de gozarse con mesura. Cuando mi médico me prescribe dieta, no dice ningún disparate. Por eso me abstengo durante un cierto tiempo de tomar determinados alimentos. Pero ser dietético guardando dieta..., eso, realmente, es pedir demasiado.

32

La vida se me ha convertido en un potaje amargo. Y, sin embargo, tengo que beberla gota a gota, lentamente, llevando la cuenta.

33

Nadie regresa de entre los muertos. Nadie viene al mundo sin derramar lágrimas. Nadie le pregunta a uno cuándo quiere nacer ni cuándo quiere morirse.

34

La gente no hace más que hablar de que el tiempo pasa, de que la vida fluye como un río, etc. Yo no lo noto. El tiempo está quieto y yo también. Todos los planes que proyecto revierten directamente sobre mí, y cuando escupo, la saliva me cae en todo el rostro.

35

Cuando me levanto por las mañanas no tardo ni un minuto en volverme a la cama. Me siento mucho mejor por las noches, en el momento en que apago la luz y meto la cabeza bajo la almohada. Todavía me incorporo un poco y miro con una satisfacción indescriptible todo lo que me rodea en el pequeño recinto de mi cuarto, y diciendo ¡buenas noches!, otra vez bajo la almohada.

36

¿Para qué sirvo? Para nada o para cualquier cosa. Es una rara habilidad. Pero ¿acaso se aprecia esta habilidad en la vida? Dios sabe muy bien si las muchachas de servicio encuentran trabajo en calidad de «chicas para todo» o, a falta de ello, para cualquier cosa.

37

Uno no tiene que ser enigmático solamente para los demás, sino también para sí mismo. Por eso no dejo de estudiarme a mí mismo, y cuando me canso de ello, mato el tiempo fumando un cigarro y pensando, Dios me es testigo, qué se habrá propuesto realmente el Señor de mí o qué es lo que quiere sacar de mí.

38

Ninguna parturienta tiene antojos más raros e impacientes que los míos. Tales antojos tan pronto se refieren a las cosas más insignificantes como a las más elevadas, pero siempre tienen de común el venir potenciados en sumo grado con idéntico apasionamiento momentáneo del alma. En este instante, por ejemplo, se me antoja un plato de gachas. Yo recuerdo que en mis tiempos de estudiante nos daban gachas todos los miércoles. Y también recuerdo qué blanca y escurridiza era la masa preparada, y cómo se me hacían agua las pupilas mirando la sonriente mantequilla, y que calor se sentía contemplando el plato, y qué hambre tenía yo y qué impaciencia esperando la señal del comienzo de la refección. ¡Ah, qué gachas aquéllas! Estaba dispuesto a dar por ellas mucho más que mi derecho de primogenitura.

39

El hechicero Virgilio, según la leyenda, se hizo cortar en pedazos y meter en una olla para ser cocido durante ocho días con el fin de rejuvenecerse por este procedimiento. También pidió que le pusieran un vigilante junto a la olla para que ningún inoportuno viniese a husmear antes de tiempo. Pero hete aquí que el vigilante no pudo resistir la tentación de levantar la tapa. Era demasiado pronto; y Virgilio, dando un grito, desapareció como un niño pequeño. Yo también he levantado demasiado pronto la tapa de la olla de la vida y de la evolución histórica..., y nunca llegaré a ser más que un niño.

40

«Nunca deben perderse los ánimos. Porque cuando las desgracias se alzan terribles amenazándonos, siempre apa-

rece una mano entre las nubes dispuesta a socorrernos». Con estas palabras terminó el reverendo Jesper Morten su plática de las últimas «vísperas». Yo, que acostumbro a pasear al aire libre todos los días, no había observado jamás semejante cosa. Sin embargo, en uno de mis más recientes paseos, pude presenciar un fenómeno de esta clase. En realidad no era una mano, sino una especie de brazo el que se asomaba por entre las nubes. Me quedé muy pensativo. ¡Qué pena que no estuviera allí presente el reverendo Morten para dilucidar si aquél era el fenómeno a que se refería en su plática! Cuando estaba dándole vueltas en la cabeza a esta idea, llegó a mi altura otro caminante y señalando con el dedo hacia las nubes, me dijo: «¿Ha visto qué tromba de agua se echa encima? No suele ser nada frecuente ver esas nubes por estos parajes; y a veces arranca las casas de cuajo». ¡Que Dios nos ampare si es una tromba de agua!, pensé para mis adentros; y eché a correr todo lo que me daban las piernas. ¿Qué habría hecho el reverendo Jesper Morten en mi lugar?

41

Que otros se lamenten de que los tiempos son malos; yo me quejo de su mediocridad, puesto que ya no se tienen pasiones. Las ideas de los hombres son sutiles y frágiles como encajes, y ellos mismos son tan dignos de lástima como las muchachas que manejan el bolillo. Los pensamientos de su corazón son demasiado mezquinos para que se les dé la categoría de pecaminosos. Quizá tales pensamientos en un gusano constituyeran un pecado, pero no en un hombre hecho a imagen y semejanza de Dios. Sus placeres son circunspectos e indolentes; sus pasiones, adormiladas. Estos mercedarios cumplen sus obligaciones, pero se permiten, como los judíos, achicar un poquito la moneda. Y hasta piensan que aunque Dios lleva una contabilidad muy ordenada, no tendrá mayores consecuencias

el haberse burlado un poco de Él. ¡Que la vergüenza caiga sobre ellos! Por eso mi alma se vuelve siempre al Viejo Testamento y a Shakeaspeare. Aquí se siente en todo caso la impresión de que son hombres los que hablan; aquí se odia y se ama de veras, se mata al enemigo y se maldice la descendencia por todas las generaciones; aquí se peca.

42

Divido mi tiempo de la siguiente manera: la mitad lo paso durmiendo, la otra mitad soñando. Y cuando duermo, no sueño nunca. Sería una lástima, pues dormir es la mayor de todas las genialidades.

43

Ser un hombre completo es lo más grande que hay. Acaban de salirme unos juanetes, algo es algo.

44

El resultado de mi vida es cero, un cierto acorde, un color único. Este resultado de mi vida se puede comparar con el cuadro de aquel artista que recibió el encargo de pintar el paso de los judíos por el Mar Rojo. Y no se le ocurrió otra cosa, después de muchos ensayos, sino pintar toda la pared de rojo y explicar a los interesados que los judíos acababan de pasar y los egipcios de ahogarse.

45

La dignidad humana se reconoce incluso en la misma naturaleza. Por eso, cuando se quiere mantener a los pája-

ros alejados de los árboles, se coloca en la copa algo que tenga parecido con un hombre. Es más, también infunde bastante respeto esa cosa tan poco parecida al hombre como lo es el espantapájaros.

46

El amor si quiere significar algo tiene que estar bañado por la luna en el momento de su nacimiento, lo mismo que Apis para ser el auténtico Apis. Incluso la vaca que parió a Apis tuvo que estar bajo los rayos de la luna en el momento de engendrarlo.

47

La mejor prueba que se puede dar de la miseria de la existencia es la que sacamos de la contemplación de su gloria.

48

La mayoría de los hombres corren tan de prisa tras el goce que lo pasan de largo. Les acontece lo que a aquel enano que guardaba en su palacio a una princesa raptada. Un buen día se le ocurrió echar la siesta. Cuando se despertó, una hora después, la princesa se había esfumado. Rápidamente se puso sus botas de siete leguas... y con una sola zancada la dejó atrás Dios sabe dónde.

49

Mi alma está tan pesada que ya no existe una sola idea que pueda auparla, ni siquiera un golpe de alas cualquiera que la ponga en el aire otra vez. Si se mueve, lo hace a ras

de tierra, como los pájaros que huyen rasantes en cuanto se anuncian los primeros síntomas del huracán. Sobre mi íntima esencia se ciernen un abatimiento y una angustia que barruntan un terremoto.

50

¡Qué vacía y sin sentido es la vida! Entierran a un hombre; le siguen hasta la tumba y el sepulturero echa tres paladas de tierra sobre él. La gente ha ido al cementerio y se vuelve a sus casas en lujosos coches. Y todos se consuelan con la idea de que aún les queda mucha vida por delante. ¿Cuántos años son diez veces siete? ¿Por qué no se resuelve este sencillo problema de una vez? ¿Por qué no nos quedamos a la intemperie, entre las tumbas, y echamos a suertes para ver quién es el desgraciado a quien le toca ser el último viviente que eche la tres últimas paladas de tierra sobre el último muerto?

51

Las jóvenes no me placen. Su belleza pasa como un sueño y como el día de ayer una vez transcurrido. Su fidelidad..., ¡ah, qué diremos de su fidelidad! Una de dos: o son infieles, y entonces ya no quiero saber nada; o son fieles. Si yo encontrase una de éstas, tendría todas mis complacencias en cuanto que era una rareza, pero no me agradaría en el sentido de un tiempo tan largo con ella. Porque, o era constantemente fiel, y entonces yo sería sin duda una víctima de mi mismo celo experimental al tener que aguantarla, o llegaba el momento en que dejaba de ser fiel, y entonces me encontraría con la vieja historia.

52

¡Miserable destino! En vano adornas tu arrugado rostro como una vieja ramera, en vano metes ruido con cascabeles de bufón. De cualquier manera me repugnas, porque siempre eres el mismo, absolutamente el mismo. Nunca un cambio, siempre aplastándonos y reconociéndonos. ¡Venid, sueño y muerte! Vosotros no prometéis nada y lo cumplís todo.

53

¡Oh, qué dos rasgueos de violín tan conocidos! ¡Precisamente en este instante y en medio de la calle! ¿Me he vuelto loco? ¿Acaso se han embotado mis oídos de tanto escuchar la predilecta música de Mozart? ¿O es más bien una recompensa de los dioses el regalarme a mí, infeliz, que estoy sentado como un mendigo a la puerta del templo, un oído que ejecuta él mismo lo que oye? Solamente esos dos rasgueos de violín; pues ahora no oigo nada más. Y su sonoridad, que me sorprende como una revelación, se desarrolla sobre el tumulto y el ruido callejero de un modo parecido al de aquella inmortal obertura[5] brotando de los profundos tonos corales.

Tiene que ser aquí muy cerca, puesto que ya oigo los compases ligeros de la danza... ¡Pero si sois vosotros, pareja de artistas desgraciados, a los que tengo que agradecer esta alegría!... Uno de ellos frisa los diecisiete años y viste un abrigo verde de estilo mongol, con grandes botones de hueso. El abrigo le queda demasiado grande. El violín lo sujeta pegado al mentón; el gorro, calado hasta los ojos; su mano escondida en un guante sin dedos, y éstos, rojos y

[5] [Se refiere a la obertura del *Don Juan,* que luego, en el tratado siguiente, será magnificado por el autor como auténtica música de fondo de *Los estadios eróticos inmediatos*].

azules de frío. El otro es mayor y lleva una capa con esclavina. Los dos son ciegos. Delante de ellos está una jovencita, probablemente su lazarillo, que protege sus manos entre los pliegues del chal. Poco a poco nos fuimos reuniendo algunos admiradores de estas melodías..., un cartero con su valija al hombro, un muchachito, una sirvienta, un par de vagabundos. Los coches señoriales cruzan raudos y ruidosos, los carros de mercancías ahogan las cadencias de esta música que sólo a ratos logra alcanzar nuestros oídos.

¿Sabéis vosotros, pareja de artistas desgraciados, que estas melodías encierran toda la magnificencia del mundo?

¡Ah, todo esto fue como una cita!

54

Una vez sucedió que en un teatro se declaró un incendio entre bastidores. El payaso salió al proscenio para dar la noticia al público. Pero éste creyó que se trataba de un chiste y aplaudió con ganas. El payaso repitió la noticia y los aplausos eran todavía más jubilosos. Así creo yo que perecerá el mundo, en medio del júbilo general del respetable, que pensará que se trata de un chiste.

55

¿Qué significado tiene, en general, esta vida? Si dividimos a los hombres en dos grandes grupos, podemos afirmar que el uno trabaja para vivir y que el otro no tiene necesidad de ello. Pero eso de trabajar para vivir no puede ser en modo alguno el significado de la vida; pues, indudablemente, es una contradicción que un problema de tal significado, así condicionado, se resuelva con la constante producción de las mismas condiciones. Por su parte, la vida de los que no trabajan tampoco tiene en general ningún significado, sino es el de aniquilar las condiciones. Si se afirmara

que el sentido de la vida está en morirse, nuevamente nos tropezaríamos con una contradicción.

56

El verdadero placer no está en lo que se goza, sino en la representación correspondiente. Si cuando le pido un vaso de agua a mi criado, éste, movido por el espíritu más servicial, me trajese deliciosamente mezclados en una copa los vinos más caros del mundo, le despediría en seguida y no le volvería a admitir hasta que aprendiera que el placer no está en lo que yo goce, sino en que se haga mi voluntad.

57

Yo no soy, desde luego, el dueño de mi vida, sino un hilo más que hay que entretejer en la tela del algodón que es la vida. Claro que de no ser capaz de tejerlo, al menos podré cortarlo.

58

Todo se alcanza calladamente y se diviniza con el silencio. No sólo acerca del futuro hijo de Psiquis es válida la afirmación de que su porvenir depende del silencio de la madre.

Mit einem Kind, das göttlich, wenn Du schweigst—
Doch menschlich, wenn Du das Geheimnis zeigst[6]

[6] [Estos versos están tomados de «El Asno de Oro» de Apuleyo, según la traducción alemana, aproximada y métrica, de J. Kehrein:
«El hijo que tengas, si callas, será divino;
Humano, en cambio, si revelas el secreto»].

59

Me parece que estoy predestinado a padecer hasta lo último todos los estados de alma posibles y a tener que hacer toda clase de experiencias. No hay instante en que no me encuentre como un niño arrojado en alta mar y obligado a aprender a nadar. Y grito con todas mis fuerzas —esto lo he aprendido de los griegos, que sólo me pudieron enseñar lo meramente humano—, pues, aunque es cierto que llevo chaleco salvavidas, no veo por ninguna parte el madero que me sostenga a flote. No cabe duda de que es una manera espantosa de hacer experiencias.

60

Es bastante curioso que se adquiera una idea de la eternidad mediante los dos contrastes más terribles de todos. Así tenemos una representación de la eternidad si nos imaginamos a aquel infeliz tenedor de libros que perdió la razón y estaba desesperado porque al equivocarse en una cuenta, sumando siete y seis catorce, había arruinado una gran casa comercial. ¡El pobre, abstraído de todo lo demás, no hacía otra cosa que repetir día a día: siete y seis son catorce! Y también tenemos un símil de la eternidad si nos imaginamos una espléndida belleza femenina en un harén y en actitud de reposo voluptuoso sobre un sofá, sin preocuparse para nada de todo lo que pasa en el mundo.

61

Lo que los filósofos dicen acerca de la realidad es con frecuencia tan decepcionante como el letrero que pende a veces sobre la puerta del almacén de un chamarilero: «Aquí se plancha». Y claro, cuando uno va para que le planchen la

ropa, se lleva chasco, pues el letrero era una cosa más entre las que estaban en venta.

62

Para mí no hay nada más peligroso que recordar. Si quiero que cese cualquier circunstancia de la vida, no tengo más que recordarla. Se dice que la separación es como un aire fresco para el amor. Esto es mucha verdad, pero sólo lo refresca de un modo puramente poético. También se afirma que vivir de recuerdos es la forma más perfecta de vida. Desde luego, el recuerdo alimenta mejor que cualquier realidad y está dotado de una serenidad que ninguna realidad posee. La circunstancia vital evocada entra a formar parte de la eternidad para siempre y ya no tiene ningún interés temporal.

63

Si hay algún hombre que tenga que llevar diario de su vida, ése soy yo. Así ayudaría un poco a mi memoria. De un tiempo a esta parte se me están olvidando por completo los motivos que tuve para hacer esto o lo de más allá. Lo malo es que esto me ocurre no solamente con las cosas pequeñas, sino respecto de los pasos más decisivos de mi vida. Y si me acuerdo de los motivos, éstos son a veces tan extraños que no me parecen motivos. Esta duda, naturalmente, quedaría descartada si yo hubiera escrito algo que me sirviese de punto de referencia. En definitiva, un motivo es siempre una cosa extraña. Porque una de dos, o lo miro con todo mi apasionamiento, o estoy frío como un témpano. En el primer caso crece hasta convertirse en una enorme necesidad capaz de poner en movimiento el cielo y la tierra, y en el segundo caso me parece ridículo y digno de burla. En este sentido puedo decir que durante un lapso

bastante largo de tiempo he venido meditando sobre cuáles fueron realmente los motivos por los que me decidí a renunciar a mi cargo de profesor de instituto. Siempre que he pensado en ello después, me ha parecido que ese empleo era un buen empleo para mí. Pero precisamente hoy he tenido como una iluminación y me he dado cuenta de que el verdadero motivo no fue otro que el considerarme demasiado apto para tal puesto. De haber permanecido en el cargo no habría tenido nada que ganar y mucho que perder, o quizá todo. Por eso mismo creí razonable abandonarlo y buscar un empleo en una compañía de teatro ambulante, pues no teniendo ningún talento para la farsa, era muchísimo, por no decir todo, lo que podía ganar.

64

Es una ingenuidad enorme creer que sirve de algo en el mundo dar gritos y ponerse a vociferar, como si con ello pudiésemos cambiar el rumbo de nuestro destino. Es necesario aceptarlo como se nos presenta, sin perdernos en circunloquios. Cuando en mi juventud iba al restaurante, yo también le decía al camarero: ¡Ea, unos buenos trozos de lomo, bien escogidos y que no tengan mucha grasa! Es muy probable que el camarero no oyese mis súplicas estentóreas y menos aún que les prestase la debida atención. De esta manera mal cabía esperar que mis gritos llegaran a la cocina y que el cortador los tuviera en cuenta. Y aunque todo esto sucediese, quién sabe si entre las vituallas no había ni un solo trozo de los que yo deseaba. Por eso ahora ya no grito nunca.

65

La acción social y la bella simpatía que la acompaña se van extendiendo cada día más. He leído en alguna parte

que en Leipzig se acaba de formar un comité que por simpatía con el triste final de los caballos viejos, ha decidido comérselos.

66

No tengo más que un amigo..., el eco. Y ¿por qué el eco es mi amigo? Porque amo mis penas y él no me las quita. Tampoco tengo más que un confidente..., el silencio de la noche. Y ¿por qué es él mi confidente? Porque se calla.

67

La leyenda cuenta que Parmenisco, en una visita que hizo a la cueva de Trofonio, perdió la facultad de reír, pero que luego la recobró en Delos al contemplar un trozo informe de madera que decían representaba a la diosa Latona. Lo mismo me ha acontecido a mí. Cuando era muy joven me olvidé de reír en la cueva de Trofonio. Al ser mayor, cuando abrí los ojos y contemplé la realidad, me puse a reír de nuevo y todavía no he cesado de hacerlo. Vi que en la vida se le daba la máxima importancia al hecho de conseguir un empleo y que la meta era llegar a ser consejero de los tribunales de justicia; que el mayor placer del amor era casarse con una muchacha adinerada; que la felicidad de la amistad consistía en que los amigos se ayudarán mutuamente en los apuros económicos; que la sabiduría era lo que la mayoría consideraba como tal; que pronunciar un discurso sólo era cosa de entusiasmo; que se necesitaba coraje para arriesgarse a que le multasen a uno con cincuenta pesetas; que era cordialidad decir buen provecho después de una comida; y que era temor de Dios comulgar una vez al año. Todo esto es lo que vi y, naturalmente, me reía.

68

¿Qué es lo que me ata? ¿De qué estaba hecha la cadena con que ataron al lobo Fenris? Estaba hecha, para aterrorizar, de los ruidos que hacen las patas de los gatos al deslizarse por el suelo; de barbas de mujeres; de raíces de rocas; de hierbas de oso; del aliento de los peces y de la saliva de los pájaros. Así estoy también yo atado a una cadena formada de sombrías cavilaciones, sueños angustiosos, inquietos pensamientos, sugestiones medrosas y angustias inexplicables. Esta cadena es «muy flexible y suave como la seda. Diríamos que se estira y parece ceder cuando se la fuerza violentamente, pero es imposible romperla»[7].

69

No deja de ser extraño que siempre sean las mismas cosas las que nos tienen ocupados en todas las edades de la vida. Nunca podemos pasar de ese límite, más bien retrocedemos. Cuando yo tenía quince años, escribí en el instituto con muchísima unción una disertación acerca de las pruebas de la existencia de Dios y de la inmortalidad del alma, sobre el concepto de la fe y el significado de los milagros. Para el examen final del bachillerato redacté un trabajo acerca de la inmortalidad del alma, que por cierto me valió una distinción extraordinaria. Después gané el premio convocado para un estudio sobre el mismo tema.

[7] [Esta cita está tomada, un poco libremente, de los libros que recogen las leyendas de la mitología escandinava, llamados *Eddas*. Y lo mismo digamos acerca de los rasgos con que se describe la cadena que ataba al lobo Fenris. Lo de «hierbas de oso» está tomado literalmente de la traducción que hiciera Grundtvig de aquellos libros. ¿Dejaría Kierkegaard intencionadamente lo de hierbas, en vez de tendones, como signo incipiente de su despego progresivo respecto al famoso fundador de las universidades populares de Dinamarca?].

¿Quién me iba a decir a mí que ahora, a mis veinticinco años y después de tan sólidos y prometedores comienzos, ya no sería capaz de presentar ni una sola prueba de la inmortalidad del alma? A este propósito, entre los recuerdos de mi época de estudiante se destaca el de aquella disertación sobre la inmortalidad del alma por la que recibí los más cálidos elogios y que el propio maestro leyó en clase, no sólo en atención a su profundo contenido, sino también por la galanura de su estilo sugestivo. ¡Ay, qué mundo éste! ¡Cuantísimo tiempo hace ya que arrojé al cesto de los papeles ese dichoso trabajo! ¡Qué desgracia tan grande! Porque ahora, de haberlo conservado, mi alma escéptica podía quizá quedar cautivada tanto por la sugestión de su estilo como por su contenido. Por eso mi consejo a los padres, preceptores y maestros es que recomienden a los niños que se les ha confiado el no tirar nunca al cesto de los papeles las disertaciones danesas que se escriben a los quince años. Aconsejar tal cosa es lo único que puedo hacer en favor de la humanidad.

70

Quizá he alcanzado ya el conocimiento de la verdad, pero la felicidad de seguro que no. ¿Qué tengo, pues, que hacer? Actuar en el mundo y contestar a las preguntas de los hombres. ¿Debería acaso contarles a todos mis penas, aportar una prueba más para demostrar que todo es entristecedor y miserable en extremo, y quizá descubrir en la vida humana una nueva mancha que hasta la fecha había pasado desapercibida? De esta manera alcanzaría sin duda el raro triunfo de la fama y todos hablarían de mí como lo hacen del hombre que descubrió las manchas del planeta Júpiter. Pero prefiero callarme.

71

¡Cuán idéntica permanece siempre la naturaleza humana! ¡Con qué innata genialidad no nos muestran muchas veces los niños una imagen viviente de las cosas de los mayores! Hoy, por ejemplo, me divertí de lo lindo contemplando a Luisito. Estaba sentado en su pequeña silla y, visiblemente complacido, miraba a todas partes. Entonces María, la doncella, atravesó la estancia, y el niño gritó: ¡María! ¿Qué quieres Luisito?, le contestó la doncella con su acostumbrada amabilidad, al tiempo que se acercaba. Él inclinó ligeramente hacia un lado su enorme cabeza y fijando en ella, no sin cierta picardía, sus grandes ojos, le dijo con toda la flema: no era a ti, llamaba a otra María. ¿Y qué hacemos los mayores? Llamamos a todo el mundo y cuando la gente acude amablemente a nuestro requerimiento, les decimos: ¡Si no te he llamado..., era otra María!

72

Mi vida es como una noche eterna. El día en que yo me muera, podré decir con Aquiles: «Oh muerte, guardiana nocturna de mi existencia, ha llegado tu hora».

73

Mi vida carece totalmente de sentido. A mi vida le sucede, considerando sus diversas épocas, como a la palabra *Schnur* con las varias acepciones que tiene en el diccionario alemán. Por lo pronto significa «cordón», pero en segundo sentido quiere decir «nuera». Ya no faltaba más que la palabra *Schnur* significase «camello» en una tercera acepción y «plumero» en una cuarta.

74

Mi pensar es una pasión. En este sentido puedo afirmar que me parezco al cerdo de Lüneburgo, pues soy capaz, con la misma facilidad que aquél lo hacía con el hocico, de desenterrar trufas para los demás, aunque a mí en particular no me gusten nada. Pongo los problemas sobre mi nariz, y lo más que puedo hacer con ellos es arrojarlos a las espaldas por encima de la cabeza.

75

En vano me resisto. Mis pies se resbalan. Mi vida no es más que una existencia-de-poeta. ¿Puede pensarse algo más desdichado? Estoy predestinado. Sí, el destino se ríe de mí cuando me muestra de súbito que todo lo que yo hago para resistir no es más que una simple anécdota en semejante existencia. Puedo describir la esperanza de una manera tan viva que todos los hombres esperanzados reconocieran que mi descripción era exacta. Y, sin embargo, esto es falso, pues al hacer tal descripción solamente pienso en el recuerdo.

76

Hay todavía un argumento de la existencia de Dios al que no se le ha prestado ninguna atención hasta la fecha. Es el argumento que nos ofrece un criado en la obra de Aristófanes, *Los caballeros,* v. 32 y ss.:

PRIMER CRIADO.–¿Cómo, estatuas dices? ¿Acaso crees tú de veras en los dioses?

SEGUNDO CRIADO.–Yo ciertamente que sí.

PRIMER CRIADO.–¿Qué pruebas tienes para ello?

SEGUNDO CRIADO.–La de ser odiado por los dioses. ¿No es una razón?

PRIMER CRIADO.–Desde luego; me has convencido plenamente[8].

77

¡Qué terrible es el aburrimiento..., terriblemente aburrido! No encuentro otra expresión más fuerte ni más verdadera para definirlo, puesto que lo semejante solamente se conoce de veras por lo semejante. Ojalá se diera una expresión más fuerte y más alta, porque significaría un cierto movimiento. Pero yo sigo tumbado a la bartola, inactivo. Lo único que veo delante de mí es el vacío; lo único que me alimenta es el vacío; y lo único que me mueve es el vacío. Ni siquiera sufro dolores. Prometeo y Loke[9] conocían en su aburrimiento alguna interrupción, por muy monótona que ésta fuese. El buitre picoteaba sin cesar el hígado del primero, y el veneno nunca dejaba de caer sobre el segundo. Para mí, en cambio, hasta el dolor ha perdido todo su solaz. De nada serviría el ofrecimiento de todas las glorias del mundo o de todos sus tormentos, porque tanto

[8] [El autor recoge el texto original, que es el siguiente:
Δημοσθένης.— Ποῖον βρέτας; ἐτεὸν ἡγεῖ γὰρ θεούς;
Νικίας.— Ἔγωγε.
Δημοσθένης.— Ποίῳ χρώμενος τεκμηρίῳ;
Νικίας.— Ὅτιὴ θεοῖσιν ἐχθρός εἰμ᾽. Οὐκ εἰκότως;
Δημοσθένης.— Εὐ προσβιβάζεις μ᾽.
El verso 32 se entiende mejor citando los dos anteriores: «En nuestra situación —dice Nicias— lo mejor será que vayamos a postrarnos ante alguna estatua de los dioses». Por otra parte, siguiendo la tradición, el criado primero lleva en escena la máscara del general Demóstenes y el segundo la del general –o político— Nicias, y así se les menciona a veces con los nombres propios de los representados, como en este caso].

[9] [Loke, según la mitología escandinava, es un semidiós, hijo de gigantes, reo de la muerte de Balder y por ello castigado a los tremendos suplicios del veneno. Viene a ser una representación de Lucifer, en quien está inspirada su idea y quizá el mismo nombre].

unas como otros me importan ya un bledo y no estoy dispuesto ni a mover un dedo para cogerlas o para huirlos. Lo que estoy es muriendo la muerte. Y ¿qué cosas podrían distraerme? En principio hay muchas. Por ejemplo, si yo pudiese echar el ojo a una fidelidad que afrontara todas las pruebas; o me enardeciese con un entusiasmo que lo soportara todo; o tuviera una fe que trasladara las montañas; o, finalmente, si concibiese un pensamiento capaz de unir lo finito con lo infinito. Pero mi alma, envenenada por las dudas, todo lo reduce a polvo. Mi alma es como el Mar Muerto, sobre el cual no puede volar ningún pájaro. Y si alguno se arriesga, al llegar a medio camino pierde las energías de sus alas y cae abatido, hundiéndose en la muerte y en la ruina.

78

¡Cuánta extrañeza causa esa ambigua desazón —que oscila entre perderla y ganarla— con que el hombre se aferra a esta vida! Más de una vez he pensado dar un paso decisivo en comparación del cual todos mis pasos anteriores sólo fuesen como garabatos. Es decir, que he pensado emprender el viaje del gran descubrimiento. Y me gustaría retumbar los aires con mis propias salvas, como se hace cuando el buque, recién construido, abandona la grada y se introduce en el agua. Pero, con todo, ¿no me falta valor? Si cayese una piedra y me matase, sería una solución.

79

La tautología es y seguirá siendo el principio supremo y el axioma principal del pensamiento. ¿Qué tiene, pues, de extraño que hagan uso de ella la inmensa mayoría de los hombres? Después de todo no es tan pobre y muy bien puede llenar la vida entera. Tiene una figura burlona gra-

ciosa y divertida y es instrumento de los «juicios infinitos». Esta forma de tautología es la paradójica y trascendente. También hay otra forma, que es la seria, científica y edificante. Su fórmula es la siguiente: «Dos magnitudes iguales a una tercera son iguales entre sí». Se trata de una conclusión cuantitativa. Este tipo de tautologías se emplea especialmente en la cátedra y en el púlpito, donde hay que decir muchas cosas.

80

La desproporción de mi constitución física consiste en que mis extremidades por la parte de delante son demasiado pequeñas. Me pasa un poco como a la liebre de Nueva Holanda, la parte delantera de mis pies es enormemente pequeña, en cambio la parte trasera es infinitamente larga. De ordinario estoy sentado y sin moverme lo más mínimo. Ah, pero cuando hago el más leve movimiento es como si diera un salto tremendo que llena de pavor a todos aquellos con los que me une el tierno lazo de la sangre y de la amistad.

81

ALTERNATIVA

Una conferencia extática

Si te casas, te arrepentirás; si no te casas, también te arrepentirás. Te cases o no te cases, lo mismo te arrepentirás. Tanto si te casas como si no te casas, te arrepentirás igualmente. Si te ríes de las locuras del mundo, lo sentirás; si las lloras, también lo sentirás. Las rías o las llores, lo mismo lo sentirás. Tanto si las ríes como si las lloras, lo sentirás igualmente. Si te fías de una muchacha, lo lamentarás; si

no te fías, también lo lamentarás. Te fíes o no te fíes, lo mismo te lamentarás. Tanto si te fías como si no te fías, lo lamentarás igualmente. Si te ahorcas, te pesará; si no te ahorcas, también te pesará. Te ahorques o no te ahorques, lo mismo te pesará. Tanto si te ahorcas como si no te ahorcas, te pesará igualmente.

Éste es, señores, el resumen de toda la sabiduría de la vida. Yo no solamente algunas veces contemplo todas las cosas *aeterno modo,* como dice Spinoza; sino que soy constantemente *aeterno modo.* Muchos creen que lo son también, sencillamente porque después de haber hecho lo uno o lo otro han combinado o establecido una mediación entre tales contradicciones. Esto, sin embargo, es un error; pues la verdadera eternidad no está detrás de la alternativa, sino delante. Por eso la eternidad de los susodichos nunca pasará de ser una lamentable sucesión temporal, ya que padecerán, hasta consumirse, aquella doble pesadumbre. Mi sabiduría, por consiguiente, es fácil de entender, pues sólo tengo un principio fundamental y no me aparto de él ni un ápice. Me interesa recalcar, entre paréntesis, la necesidad de distinguir bien entre la dialéctica posterior que emplearé en *La alternativa* y la que acabo de indicar aquí, que es eterna. Lo contrario de mi afirmación de antes, que no me aparta para nada de mi principio fundamental, no es precisamente que se le tome como punto de partida, sino que aquélla sólo es una expresión negativa de mi principio fundamental, que de esa manera se concibe a sí mismo por oposición a que en realidad se le haga punto de partida o no se le haga. Y no lo tomo como punto de partida, pues si lo hiciera me arrepentiría, y si no lo hiciera también me arrepentiría.

Si a estas alturas, a uno que otro de mis muy estimados oyentes se le ocurriese pensar que en definitiva había descubierto alguna cosa en esta conferencia, lo único que demostraría con ello es su absoluta falta de idoneidad para la filosofía. Y otro tanto hay que afirmar en el caso de que creyese que había algún progreso en todo lo dicho. En cam-

bio, para aquellos de mis oyentes que, aunque yo no haga ningún progreso, están en condiciones de seguirme, quiero desarrollar ahora la eterna verdad con que esta filosofía permanece en sí misma y no le cede la palma a ninguna otra.

Si yo, concretamente, tomase mi principio como punto de partida, entonces no podría pararme de nuevo en ningún momento, pues si lo hacía me arrepentiría y si no lo hacía también me arrepentiría, etc., etc. Ahora, por el contrario, y supuesto que no me aparto jamás de mi principio, puedo pararme siempre que quiera, pues mi partida eterna es mi eterna parada. Por otra parte, la experiencia nos muestra todos los días cuán fácil le es a la filosofía comenzar. Tan fácil le es que comienza por las buenas con la nada y así, naturalmente, siempre puede comenzar. Lo difícil para la filosofía y para los filósofos es pararse. Pero yo he soslayado también esta dificultad. En este sentido demostraría no tener conceptos especulativos el que creyera que yo me paro realmente cuando lo hago en un momento dado. Porque yo no me paro en ningún momento, sino que ya lo hice en el instante mismo de comenzar. Mi filosofía, pues, tiene la estupenda ventaja de ser breve e inexpugnable. Por eso, si alguien me contradijese, tendría, por mi parte, perfecto derecho para calificarlo de loco.

Por lo tanto, el filósofo es constantemente *aeterno modo* y no tiene, como el beato Sintenis[10], sólo unas horas vividas para la eternidad.

82

¿Por qué no nací en Nyboder? ¿Por qué no morí cuando era un tierno infante? Entonces mi padre me habría metido en un pequeño ataúd y, tomándolo bajo el brazo,

[10] [Su libro ascético, aparecido en Berlín el 1791, se titula precisamente: *Stunden für die Ewigkeit gelebt*].

me habría llevado al sepulcro un domingo por la mañana. Él mismo habría echado las paladas de tierra sobre mí y dicho a media voz algunas palabras exclusivamente inteligibles para él. Sólo a las felices épocas de la antigüedad se les pudo ocurrir la idea del llanto de los niños pequeños en los Campos Elíseos, cabalmente por haber muerto a una edad tan temprana.

83

Nunca he estado contento. Y, sin embargo, siempre me ha parecido que la alegría me escoltaba, que sus genios ligeros danzaban en mi contorno y que nadie los podía ver, excepto yo mismo, cuyos ojos saltaban radiantes de gozo. Por eso, cuando feliz y dichoso como un dios paso por delante de los hombres y ellos envidian mi suerte, yo me río..., pues desprecio a los hombres y me vengo. Jamás le he deseado ningún mal a nadie, pero siempre he dado la sensación de que mi presencia ofendía y agraviaba a cualquier hombre que se pusiera a mi alcance. Por eso, cuando oigo los elogios que otros reciben por su fidelidad y por su rectitud, yo me río..., pues desprecio a los hombres y me vengo. Jamás mi corazón ha sido duro para nadie, pero siempre, precisamente cuando más conmovido estaba, he aparentado como que mi corazón se mantenía cerrado y extraño a todo sentimiento. Por eso, cuando oigo que otros son ensalzados por su buen corazón y veo lo amados que son por sus ricos sentimientos profundos, yo me río..., pues desprecio a los hombres y me vengo. Cuando me veo maldecido, detestado y odiado por mi frialdad y falta de corazón, yo me río y mi cólera se sacia. Porque, en definitiva, yo habría perdido si los hombres buenos pudieran ponerme en situación de que realmente no tuviese razón y cometiese alguna injusticia.

84

He aquí mi desgracia: a mi lado camina siempre un ángel exterminador, y yo no marco con sangre la puerta de los elegidos como señal para que él pase de largo, sino que marco la puerta de aquellos que él va buscando..., pues sólo el amor de los recuerdos es dichoso.

85

El vino ya no alegra mi corazón. Un poco de vino me pone triste, mucho... melancólico. Mi alma está floja e inerme. En vano golpeo sus costados tratando de remover los incentivos del placer. Ya no puede más, ya no es capaz de dar su típico brinco de realeza. He perdido todas mis ilusiones. En vano pretendo abandonarme en los brazos infinitos de la dicha, porque es incapaz de levantarme o, más bien, soy yo mismo el que no puedo levantarme. ¡Ah, en otros tiempos, bastaba un guiño suyo para que yo me incorporara ligero, sano y jovial! ¡Qué bien lo recuerdo! Cabalgaba lentamente por el bosque y me parecía que volaba. Ahora, en cambio, mi caballo echa espuma de tanto correr, casi hasta perder el equilibrio y estrellarse, y tengo la impresión de que no se mueve del sitio. Estoy solo, siempre lo he estado. Estoy abandonado, no de los hombres, eso no me dolería a mí, sino de los genios venturosos de la alegría, los que otras veces me rodeaban con sus cohortes innumerables, y encontraban conocidos por todas partes, y no había tiempo ni lugar en los que no me deparasen la ocasión propicia. De la misma manera que un borracho reúne en torno suyo la turba retozona de la juventud, así se agrupaban compactos en rededor mío los silfos de la dicha, y mi sonrisa era para ellos. Mi alma ha perdido el mundo de la posibilidad. Si yo fuera aún capaz de desear algo para mí, ello no sería ni las riquezas ni el poder, sino la pasión de la posibilidad, ese ojo eternamente

joven y eternamente ardiente que por todos los lados ve posibilidades. El goce decepciona, pero la posibilidad no. ¡No hay, desde luego, ningún otro vino que sea tan espumoso, tan aromático y tan embriagador!

86

Los sonidos llegan hasta donde no lo hacen los rayos del sol. Mi cuarto es oscuro y lóbrego, un alto muro le quita casi por completo la luz del día. Me parece que esos sonidos parten del patio de al lado y probablemente se trata de un músico callejero. ¿Y el instrumento? ¿No es una zampoña?... Pero ¿qué es *lo* que estoy oyendo? El minué de *Don Juan*. ¡Ah vosotros, ricos y fuertes sonidos, llevadme lejos de aquí, hasta el correo de las muchachas y a bailar con ellas lleno de placer!... El boticario machaca en su almirez, la muchacha friega sus pucheros, el mozo de cuadra almohaza su caballo y sacude la rasqueta contra los adoquines; sólo a mí me importan esos sonidos, sólo a mí me hacen cosquillas. ¡Oh, gracias, quienquiera que tú seas! ¡Muchas gracias! Porque has hecho que mi alma rebose de riqueza, salud y una alegría embriagadora.

87

El salmón es de suyo un manjar muy exquisito, pero si se come demasiado perjudica la salud, pues es indigesto. En cierta ocasión pescaron en Hamburgo una cantidad enorme de salmones y, como medida de precaución, la policía ordenó a todos los señores que no le diesen salmón a la servidumbre más que una vez por semana. También sería de desear que apareciese una orden similar de la policía en lo concerniente al sentimentalismo.

88

Mi pena es mi castillo feudal, instalado en la cima de una montaña, alto como un nido de águilas y casi perdido entre las nubes. Nadie puede asaltarlo. Desde él emprendo mi vuelo y me dirijo hacia abajo, a la realidad, donde cojo mi presa. Pero no me quedo allá abajo, sino que retorno con la presa a mi castillo y me pongo a bordar su imagen en los tapices de todos los salones. Entonces vivo como un muerto. Sumerjo todo lo que he vivido en el bautismo del olvido, hasta convertirlo en la eternidad del recuerdo. Todo lo temporal y accidental queda borrado y exterminado. Y a renglón seguido, como un viejo encanecido, me siento a cavilar y voy explicando las imágenes en voz baja, casi susurrando. Y a mi lado hay un niño sentado que escucha lo que digo, aunque lo cierto es que lo recuerda todo antes de que yo se lo cuente.

89

El sol brilla con toda su belleza y vigor dentro de mi cuarto. La ventana está abierta en la habitación contigua. En la calle todo es silencio, es una tarde de domingo. Oigo claramente una alondra que lanza sus cantos frente a una de las ventanas de los patios limítrofes, precisamente la ventana de la casa en que habita la muchacha hermosa. Desde una calle lejana me llegan los gritos de un hombre que va pregonando camarones. El aire abrasa y, sin embargo, toda la ciudad está como muerta. En este momento me vienen a la memoria evocaciones de la juventud y de mi primer amor. ¡Ah, cómo me deshacía entonces de nostalgia! Ahora, en cambio, no hago más que añorar mis primeras nostalgias. ¿Qué es la juventud? Un sueño. ¿Qué es el amor? El contenido de ese sueño.

90

Me ha acontecido algo maravilloso. Fui arrebatado al séptimo cielo. Allí, sentados en sus tronos, estaban reunidos todos los dioses. Y, por especial gracia, me concedieron el favor de que les pidiese algo. «¿Qué quieres?, me dijo Mercurio. ¿Quieres juventud, belleza, poder, una larga vida, la más hermosa de todas las muchachas, u otra cualquiera de las mil maravillas que tenemos guardadas en nuestra buhonería? ¡Ea, escoge, pero solamente una cosa!». En el primer momento me quedé de una pieza, mas recuperándome en seguida, me dirigí a los dioses y les dije: «Venerables contemporáneos, ésta es la cosa elegida: que siempre tenga la risa de mi parte». Ni siquiera uno de los dioses contestó una palabra, al revés, todos se echaron a reír. Y de ello saqué yo la conclusión de que mis súplicas habían sido atendidas. Me pareció, además, que los dioses no podían haberse expresado con mayor finura y que lo impropio habría sido que me hubiesen contestado seriamente: «¡Concedido!».

LOS ESTADIOS ERÓTICOS INMEDIATOS
O
EL EROTISMO MUSICAL

Introducción baladí

Desde el momento en que mi alma, estupefacta y humillada a la vez, quedó prendida por ensalmo a la música de Mozart, no he dejado de meditar con mucha frecuencia y satisfacción creciente de qué manera la feliz concepción griega —que llama al mundo «cosmos», porque se muestra como un todo bien ordenado, como un adorno primoroso y transparente del Espíritu Creador que actúa incesantemente en él— encuentra su repetición en un orden superior de cosas, es decir, en el mundo de las grandes ideas. Precisamente en ese mundo donde reaparece de un modo no menos digno de admiración, la presencia de una sabiduría providente que siempre termina uniendo lo que ha nacido para pertenecerse mutuamente. Por ejemplo, a Axel y Valborg[1], a Homero y la guerra de Troya, a Rafael y el ca-

[1] [Éste es el título, y además los nombres de los dos personajes principales, de un bello drama de amor de A. Oehlenschläger, el mayor poeta de Dinamarca. Lo escribió en París a principios de 1808 y se publicó dos años después, o quizá uno solo. Cf. *Litteraturen i Danmark -Hvem-Skrev- Hvad för 1914*, uno de los tomos de la pequeña enciclopedia popular que edita *Politiken*, aparecido en 1963. El detalle de los dos años después está en la pág. 324. En cambio, Hans Brix, *Danmarks Digtere*, Copenhague 1962, afirma en la pág. 171 que la obra se publicó en 1809].

tolicismo, a Mozart y *Don Juan.* Existe una miserable incredulidad que piensa estar en posesión de innumerables remedios curativos. Semejante incredulidad es la que opina que tales uniones son casuales, no viendo en ellas otra cosa que el juego completamente fortuito de las fuerzas de la vida. Sí, opina que es una pura casualidad tanto el que los amantes logren encontrarse como el hecho mismo de su amor recíproco. ¿No había acaso, dicen ellos, otras cien muchachas con quienes uno podía haber sido tan dichoso y a las que podía haber amado de una forma igualmente profunda? También opinan que han existido en el mundo muchos poetas que habrían llegado a ser tan inmortales como Homero si éste no hubiera acaparado aquel glorioso tema, y muchos compositores que habrían alcanzado la misma inmortalidad de Mozart si se les hubiese ofrecido la ocasión propicia. Esta sabiduría, desde luego, encierra un consuelo y un alivio enormes para todos los mediocres, ya que les permite concebir que tanto ellos como los de su calaña no llegaron a ser tan ilustres como los consagrados de la fama, por la sencilla razón de que intercedió un simple cambio del destino o un mero error en el cálculo mundano. De este modo lo único que se fomenta es un optimismo muy cómodo. Por eso, para los espíritus combativos y selectos, todo ese comadreo es una cosa abominable, pues ellos no pretenden salvarse recurriendo a la mediocridad, sino que prefieren anonadarse ante lo que es verdaderamente grandioso y dejar que su alma se regocije con un entusiasmo casi sagrado al contemplar unido lo que se pertenece. Éste es un fenómeno de la suerte, tomando esta palabra en un sentido distinto al de mero azar. Aquélla implica, como es obvio, la unión de dos factores. El azar, en cambio, consiste en algunas interjecciones inarticuladas del destino. La suerte en la historia es algo así como un divino juego de los principios históricos, o una gran fiesta dentro de las épocas históricas. El azar no implica más que un solo factor. Y así fue una cosa completamente fortuita el que Homero hallase en la historia de la guerra de Troya el más

extraordinario de todos los temas épicos. La suerte, como dijimos, implica dos factores. Y así fue una auténtica suerte que el más extraordinario de todos los temas épicos cayese en manos de Homero. En este caso el acento cae tanto sobre Homero como sobre el tema. Y esto, cabalmente, es lo que explica la profunda armonía que reina y vibra en todas las creaciones llamadas clásicas. Lo mismo acontece también con Mozart. Es una gran suerte que a Mozart se le haya dado el tema que, probablemente, es el único tema musical en el sentido más riguroso y hondo de este adjetivo.

Mozart, con *Don Juan*, pasa a formar parte del pequeño círculo de los hombres inmortales, cuyos nombres y obras nunca serán olvidados, porque los recuerda la eternidad. Ya sé que, para los que han ingresado en ese círculo, es completamente indiferente el que se esté más alto o más bajo, pues en cierto sentido, tratándose de una elevación infinita, todos están a igual altura. Disputar aquí el puesto superior sería tan infantil como hacerlo en la iglesia el día de las primeras comuniones. Sin embargo, soy todavía tan niño, o si prefieren, estoy como una muchachita tan enamorado de Mozart que, cueste lo que cueste, no cejaré en mi empeño hasta que haya logrado situarlo en el primer puesto de ese coro de inmortales. Por eso, iré al sacristán, al párroco, al arcipreste, al obispo e incluso al concilio y, conjurándoles a todos, les pediré que tengan a bien acceder a mis súplicas. Y lo mismo haré con toda la comunidad de fieles. Y si no me quieren oír ni dan satisfacción a mis pueriles deseos, entonces apostataré, me separaré de su modo de pensar y formaré una secta especial, la cual no sólo colocará a Mozart en el primer puesto, sino que no admitirá a ninguno fuera de Mozart. Y a éste le rogaré con toda mi alma que me perdone porque su música no me ha enardecido con el entusiasmo necesario para llevar a cabo grandes hazañas, sino que simplemente ha hecho de mí un loco de atar, que por su culpa ha perdido lo poco de razón que le quedaba y ahora se pasa las horas muertas en una dulce melancolía, tarareando lo que no comprende y deslizándo-

se siempre como un fantasma en torno a aquello en lo que no es capaz de introducirse. ¡Oh Mozart inmortal! A ti te lo debo todo. A ti te debo el haber perdido la razón. A ti te debo el que mi alma se haya llenado de asombro y que mi esencia íntima haya sentido escalofríos. A ti te debo el que a lo largo de mi vida no haya tropezado ya más ninguna otra cosa que pudiera conmoverme. A ti te debo eterna gratitud porque no me ha alcanzado la muerte sin haber amado antes, no importando nada que mi amor fuese desgraciado. ¿Qué tiene, pues, de extraño que yo sea más celoso de su glorificación que del instante más dichoso de mi vida? ¿Y que sea también más celoso de su inmortal fama que de mi misma existencia? Indudablemente que si Mozart no hubiese existido o su nombre se hubiera borrado, se habría desplomado ya hace mucho tiempo la única columna que hasta la fecha ha impedido que no todo para mí se hundiera en un caos ilimitado y en una horrible nada.

A buen seguro que no necesito abrigar el más leve temor de que a Mozart se le niegue algún día su sitio en aquel reino de los dioses, pero tengo que estar preparado contra los ataques que se me hagan por haber sido pueril al asignarle el primer puesto. Esto no quiere decir que ya empiece a avergonzarme de semejante puerilidad, al revés, precisamente por ser inagotable, siempre tendrá para mí mucha mayor importancia y valor que todos los demás análisis exhaustivos que puedan realizarse sobre el particular. No obstante, investigando seriamente, trataré de poner en claro los legítimos títulos de la privilegiada posición que Mozart ocupa.

La gran suerte de toda obra clásica, lo que constituye su clasicismo e inmortalidad típicos, no es otra cosa que la perfecta conjunción de dos fuerzas o elementos. Esta conjunción es tan absoluta que ninguna época posterior, dominada por la reflexión, podrá nunca separar, ni siquiera en la mente, lo que está tan estrechamente unido. Si lo hiciera, se expondría al peligro de originar y fomentar toda clase de errores sobre el asunto. Así, por ejemplo, se suele afirmar que fue una suerte por parte de Homero el encon-

trar la materia épica por antonomasia. Esto puede hacer olvidar con la mayor facilidad el hecho de que gracias a la concepción de Homero poseemos tal materia épica y, también, el que si a nuestros ojos ésta se muestra como la materia épica por antonomasia, ello es debido a la transubstanciación que pertenece propiamente a Homero. Por el contrario, si se acentúa la capacidad poética de Homero en la penetración del tema, entonces fácilmente se corre el riesgo de olvidar que el poema jamás habría llegado a ser lo que hoy es si la idea que sirvió a la penetración homérica no hubiese sido una idea propia del mismo tema; y no solamente la idea, sino también la forma. El poeta, desde luego, desea su propio tema. Pero, según dice la gente, desear no es ningún arte. Y es verdad, como lo demuestra todos los días la experiencia misma en una multitud inmensa de desapoderados e impotentes deseos poéticos. En cambio, desear correctamente es un gran arte o, mejor dicho, un don. Esto es lo que hay de oscuro y misterioso en el caso del genio. Con el genio ocurre como con la varita mágica, que nunca está dispuesta a hallar algo si no es dentro del campo en que se oculta lo que la hace oscilar. El deseo, pues, significa aquí muchísimo más de lo que ordinariamente se cree. Esta precisión le parecerá ridícula al pensamiento abstracto. Es lógico, pues ese pensamiento empieza poniendo el concepto de deseo en relación con lo que no existe, y no precisamente en relación con lo que existe.

Por otro lado, ha habido una escuela de estética que no sin cierta culpa, al destacar de una manera unilateral el significado de la forma, ha ocasionado el error contrario. Lo que me extraña mucho es que tales estetas se hayan asociado sin más a la filosofía hegeliana, ya que tanto un conocimiento general de Hegel como una información particular sobre su estética, nos convencen del interés que puso en destacar la importancia de la materia especialmente desde el punto de vista estético. Sin embargo, ambos factores se relacionan entre sí de un modo esencial. Esto lo probaré mediante una sola reflexión, que será suficiente para escla-

recer un fenómeno que en otro caso resultaría inexplicable. De ordinario una única obra o una determinada serie de obras, basta para caracterizar a su autor como poeta clásico, artista clásico, etc. El mismo autor ha podido crear otras muchas cosas que no guarden ninguna relación con aquella obra o serie de ellas. Así, por ejemplo, el propio Homero escribió también un poema acerca de la «lucha entre las ranas y los ratones»[2], que no es ciertamente la obra que le hizo poeta clásico e inmortal. Y a este propósito sería una insensatez afirmar que ello fue así porque se trataba de un tema insignificante, ya que el clasicismo descansa en el equilibrio de la materia y la forma. En una palabra, si lo que hace que sea clásica una obra llamada con tal nombre, depende única y exclusivamente de la individualidad creadora, entonces debería haber sido parecidamente clásico, e incluso superior, todo lo que Homero produjo, de la misma manera en que la abeja siempre construye una bien conocida especie de celdillas. Tampoco sería ninguna respuesta sensata el decir que ello fue debido a que Homero estuvo más afortunado con un tema que con el otro. Tal respuesta no es más que una tautología complicada, como otras muchas que suelen ser coreadas por los hombres como auténticas respuestas. Claro que en la mayoría de estos casos tenemos en verdad una respuesta, pero referente a algo muy distinto de lo que se había preguntado. Por este camino, en definitiva, no se llega a esclarecer nada sobre la relación entre materia y forma. Este punto de vista, a lo sumo, podría tomarse en consideración si la pregunta se ciñera solamente a la actividad formal de toda creación artística.

El caso de Mozart es muy parecido, es decir, que una sola obra suya le convierte en compositor clásico y absolu-

[2] [*La Batracomiomaquia*, poema heroico cómico, erróneamente atribuido a Homero. P. M. Möller lo tradujo al danés, así como otras muchas obras griegas. Kierkegaard, encomiando el helenismo de Möller, le dedicará *El concepto de la angustia*].

tamente inmortal. Esta obra es *Don Juan.* El resto de su producción puede, qué duda cabe, alegrarnos y llenarnos de regocijo, despertar nuestra admiración, apaciguar nuestros ánimos, satisfacer el oído, consolar el corazón..., pero no se le rinde ningún servicio a Mozart, ni a la inmortalidad de su fama, amontonando sus obras restantes y poniéndolas al mismo nivel. *Don Juan* es su obra maestra. Por medio del *Don Juan* ingresa Mozart en aquella eternidad que no está fuera del tiempo, sino dentro de la misma temporalidad; en aquella eternidad que no tiene cortinas que la oculten a los ojos humanos, y donde los inmortales no están una vez por todas, sino que incesantemente van ascendiendo en ella a medida que las generaciones se suceden contemplando a esas criaturas inmortales con renovado entusiasmo, con la mirada enardecida y alegre, y caminando sin cesar hacia la tumba, para dar paso a otras generaciones que también quedarán transfiguradas con la misma contemplación. Sí, por medio de su *Don Juan* ingresa Mozart en aquel círculo de inmortales, de seres visiblemente transfigurados que ninguna nube puede arrebatar a los ojos de los hombres. Por *Don Juan* él ocupa el primer puesto entre todos los genios que la fama inmortalizó. Esta última afirmación, según dije, es la que trataré de probar.

Todas las creaciones clásicas, según se dijo también antes, son igualmente elevadas, pues lo están en un nivel infinitamente alto. Si a pesar de esto pretendemos introducir un cierto orden de prioridad en ese conjunto, la ordenación que establezcamos no podrá en ningún caso estar basada en algo esencial. Pues, obviamente, las diferencias respectivas serían entonces esenciales y ello traería consigo como inevitable consecuencia desagradable la de que la palabra «clásico» se aplicaba sin ninguna legitimidad a todas esas creaciones. También sería erróneo introducir aquí una cierta clasificación atendiendo a la diversa peculiaridad de los temas. Este error, con sus múltiples ramificaciones, acabaría anulando del todo el concepto del clasicismo. Sin duda la materia es un elemento esencial, puesto que es uno

de los factores de la obra clásica, pero no es lo absoluto, sino solamente uno de sus dos elementos. Así, es fácil observar que hasta cierto punto no existe ninguna materia en determinadas categorías de creación clásica, mientras que en otras aquélla juega un papel muy importante. Lo primero acontece con las obras que admiramos como clásicas en arquitectura, escultura, música y pintura, especialmente en las tres primeras. Esto es tan verdad que, incluso en lo que concierne a la pintura, el hablar de la materia sólo tiene importancia si se la toma en el sentido de mera ocasión. Lo segundo, en cambio, ocurre en poesía. Entendemos esta última palabra en su acepción más amplia, en cuanto incluye cualquier creación artística, basada en el lenguaje y en la conciencia histórica. Estas aclaraciones son de suyo completamente exactas. Pero sería equivocado establecer sobre ellas una clasificación que nos llevase a considerar la ausencia o la presencia de materia como una ventaja o una dificultad para el individuo que crea. Tomando de una manera demasiado compacta este punto de vista, acabaríamos por defender todo lo contrario de lo que se pretendía, que es ciertamente lo que acontece siempre que se produce por abstracciones sobre las definiciones dialécticas. Entonces no simplemente se dice una cosa y se piensa otra, sino que se dice cabalmente otra cosa; no se afirma lo que se piensa afirmar, sino todo lo contrario. Esto es lo que sucede cuando se toma la materia como principio de clasificación. Mientras se habla de ello, se está hablando de algo completamente distinto, a saber, acerca de la actividad creadora del artista. Y, por contraste, el mismo destino nos aguarda en cuanto pretendamos arrancar de la actividad creadora, destacándola de un modo exclusivo. Pues al acentuar aquí la diferencia y proclamar con énfasis que la actividad del artista es a veces tan creadora que produce incluso la materia misma, contentándose otras veces con asumirla, estamos nuevamente hablando en realidad de la materia y fundamentando la clasificación sobre la materia, aunque se crea estar hablando de la actividad formal del ar-

tista. En una palabra, que de tal actividad como punto de partida para semejante clasificación, podemos afirmar con toda validez lo mismo que dijimos a propósito de la materia.

Es, pues, evidente que para establecer una jerarquía de valores estéticos nunca podremos valernos de aspectos particulares. Porque una de dos, o esos aspectos son demasiado esenciales como para que puedan ser lo suficientemente fortuitos, o son demasiado casuales como para que puedan fundamentar una ordenación esencial. Ahora bien, esa absoluta compenetración recíproca, según la cual estamos obligados, si queremos expresarnos con precisión, a afirmar con la misma fuerza que es tanto la materia la que traspasa la forma como ésta la que traspasa, penetrándola, a la materia..., esa recíproca compenetración, repito, ese equilibrio justo en la amistad imperecedera de los elementos que constituyen la obra clásica, puede servirnos muy bien para desvelar desde una nueva perspectiva todo el fenómeno del clasicismo, limitándolo de tal manera que nunca llegue a ser demasiado vasto. Porque no cabe duda de que los estetas, haciendo hincapié únicamente en la creatividad poética, han extendido ese concepto de tal suerte que el famoso Panteón se ha abarrotado hasta la cúpula de figuritas y bagatelas clásicas, y de tal modo que ha desaparecido por completo el modelo natural de cualquier fresco peristilo, poblado por unas cuantas estatuas bien concretas. ¡Sí, amigos, el Panteón ha quedado convertido en un desván! Para semejantes estetas constituía una obra clásica cualquier estatuilla artísticamente bien acabada, la cual, *nemine discrepante*, quedaba incorporada en la inmarcesible inmortalidad de la fama. Y, naturalmente, en este juego de niños todos los favores eran precisamente para aquellas obras pequeñitas. Aunque, por lo general, se tenía odio a las paradojas, cayeron de bruces y tan contentos en la enorme paradoja de hacer que obras de ningún valor pasaran por verdadero arte. Lo erróneo consistía en este caso en haber insistido exclusivamente en el aspecto formal de la creación. Por eso semejante estética sólo pudo imperar

durante un cierto período, es decir, hasta que se llegó a verificar que los tiempos nuevos se mofaban de ella y de todo su elenco de obras clásicas. Este punto de vista en el ámbito de la estética venía a ser una forma de aquel radicalismo característico que tuvo también manifestaciones en otros muchos campos. O lo que es lo mismo, se trataba de la manifestación, entre otras muchas, de un individualismo desmelenado y sin contenido alguno.

Hegel fue, por cierto, el que puso freno a esta tendencia, como también lo hizo con otras muchas por el estilo. Digamos, entre paréntesis, que respecto de la filosofía hegeliana constituye un hecho entristecedor el que ésta en modo alguno haya alcanzado, ni en el pasado inmediato ni en el presente, la significación que cabía esperar de haberla dejado operar por sí misma. Porque, de una parte, el pasado inmediato no ha hecho más que precipitar a las gentes, amedrentándolas, dentro de la esfera de tal filosofía, en vez de permitir que se la apropiaran en un ambiente de calma mucho más oportuno. Y, de otra parte, el presente ha dado señales de una actividad incansable con el fin de apartarlas dicha esfera. Hegel fue en realidad el que de nuevo confirió sus derechos a la materia, a la idea. De esta manera desalojó de las naves airosas del clasicismo toda esa serie de superficiales obras clásicas, todo ese conjunto de leves y fugaces esencias y, finalmente, toda esa balumba de visionarios crepusculares. Esto no significa, en absoluto, que nuestra intención sea quitarles todo su valor a las mencionadas obras, pero sí queremos que se ponga mucho cuidado, tanto aquí como en otros muchos lugares, en no mixtificar el lenguaje ni echar a perder el vigor de los conceptos. A dichas obras, desde luego, se les puede conceder una cierta eternidad, y en esto está su gran mérito. Pero tal eternidad es solamente la propia del instante eterno, que no deja de darse en cualquier creación artística que sea auténtica. No es, con todo, la eternidad cabal e imperturbable en medio de las innumerables vicisitudes y cambios temporales. A tales creaciones les faltaban ideas, y cuanto

más perfectas eran en el aspecto formal, tanto más rápidamente se consumían. Y podemos añadir: cuanto más se desarrollaba su rutina técnica, hasta el grado supremo de la virtuosidad, tanto más pasajera resultaba semejante virtuosidad, no teniendo, por así decirlo, ánimos ni fuerzas ni resistencia alguna para hacer frente a los embates del tiempo, pero creyéndose, con aires de grandeza creciente, en las mejores condiciones para exigir una y otra vez, y siempre más, la etiqueta del mejor de los vinos. Sólo se puede hablar de una obra auténticamente clásica allí donde la idea encuentra remanso y transparencia dentro de una determinada forma. Y de este modo la misma obra siempre será capaz de oponer resistencia a todos los embates del tiempo. El atributo de cualquier obra clásica no puede ser otro fuera de esa unidad, de esa entrañable reciprocidad de ambos elementos ensamblados. Por eso, como se echa de ver con claridad meridiana, es una equivocación enorme el intentar clasificar las diversas obras clásicas partiendo de cualquier punto que se apoye en la separación de la materia y la forma, o de la idea y la forma.

Podríamos, esto supuesto, buscar otro camino para llegar a la meta propuesta. Tomando, por ejemplo, como objeto de consideración el medio a través del cual se patentiza la idea. Así, mientras se verificaba que un medio era más rico y otro más pobre, se podría intentar fundamentar la clasificación en los diversos grados de riqueza o pobreza del medio, siendo aquéllos aptos, cada uno por su parte y en la debida proporción para excitar adecuadamente una sensación de alivio o de pesadumbre. El medio, sin embargo, aparece siempre estrechamente relacionado con cualquiera creación artística y, por lo tanto, al hacer la clasificación sobre tal base, nos íbamos a enredar con los más fáciles saltos de lógica en las mismas dificultades antes expuestas.

Mi camino, pues, es distinto, y creo que las siguientes consideraciones, todas ellas de mi propia cosecha, ofrecerán una suficiente perspectiva para la clasificación que se busca. Esta clasificación será válida precisamente en cuanto

sea del todo fortuita. Es una cosa clara que la idea y el medio son tanto más pobres cuanto más abstractos y, por consiguiente, tanto más probable también la imposibilidad de una repetición —de la obra artística, o de su idea—, pues entonces lo más probable será, en la medida de aquella abstracción, que la idea haya alcanzado ya su expresión definitiva. En cambio, la idea es tanto más rica cuanto más concreta sea —y lo propio acontece con el medio—, y en este caso la más probable, proporcionalmente a su concreción, será la repetición. Si ahora disponemos unas junto a otras todas las diversas obras clásicas, sin pretender aún ordenarlas, sino admirándonos justamente de que todas ellas están a la misma altura, veremos de pronto que una determinada sección de las mismas engloba más ejecuciones que las restantes, o que, en caso contrario, la primera encierra al menos la posibilidad de agrupar un mayor número de realizaciones, mientras las otras no tienen ninguna posibilidad en este sentido.

Procuraré explicar esto con mayor claridad. Cuanto más abstracta sea la idea, tanto menor la probabilidad de repetición. Pero ¿cómo se hace concreta una idea? Muy sencillamente, en cuanto es penetrada por la historia. Y cuanto más concreta es la idea, tanto mayor aquella probabilidad. Cuanto más abstracto sea el medio, tanto menor la probabilidad, y ésta será mayor a medida que el medio sea más concreto. Ahora bien ¿qué significa eso de que un medio es concreto? No significa, ni más ni menos, que tal medio es o se hace patente en su peculiar proximidad al lenguaje, ya que el lenguaje es el más concreto de todos los medios. Por ejemplo, la idea que se manifiesta en la escultura es completamente abstracta y por lo mismo no guarda ninguna relación con la historia. También el medio en que aquella idea se expresa es totalmente abstracto y, en consecuencia, es lo más probable que la sección correspondiente de obras clásicas dentro de la escultura sea muy reducida. En este aspecto tengo de mi parte el testimonio de todas las épocas y el aval de la experiencia. Todo ello, por el con-

trario, es bien distinto si elijo una idea y un medio concretos. Así, Homero, es sin duda un clásico poeta épico pero lo es precisamente por cuanto la idea encarnada en la épica también es una idea concreta y el medio de expresión el lenguaje. Por esta razón se puede contar con muchas más obras de tipo clásico —todas ellas igualmente clásicas— en la sección correspondiente a la épica, ya que la historia nunca cesa de proporcionar nueva materia épica. Tampoco en este orden me falta el testimonio de la propia historia ni me deja de avalar la experiencia.

Nadie me negará que la clasificación establecida por este método es casual, toda vez que la hago radicar sobre una base completamente fortuita. Si, no obstante, alguien me reprocha esta conclusión, le responderé sin más que se equivoca de medio a medio, pues la clasificación ha de ser precisamente casual. Aquí la casualidad está en que una sección de obras clásicas agrupe o pueda agrupar muchas más obras que otra determinada sección. Ahora bien, supuesto que se trata de una cosa fortuita, no hay ninguna dificultad en admitir que por el mismo procedimiento habrá que colocar en el puesto más elevado aquella clase que agrupa o puede agrupar el mayor número de obras clásicas. Todas estas afirmaciones, si nos ajustamos a lo dicho antes, hay que estimarlas como muy razonables. Claro que en ese caso se me tendría que alabar si con la misma lógica, esto es, de un modo por completo incidental, colocara en el primer puesto la sección contraria. Sin embargo, no lo haré, sino que me bastará con que señale una circunstancia que habla a mi favor, a saber, la de que las secciones que comprenden ideas concretas no son cerradas ni permiten que se las enclaustre de esa manera. Por eso lo más lógico en cierto sentido es colocar primero las otras secciones y por consideración con las últimas dejar siempre bien abierta la puerta. Y que nadie nos venga aquí diciendo que ello significaría una imperfección o un defecto en las obras de la primera clase. Lo único que daría a entender de este modo es que sus perspectivas eran muy distintas de las

nuestras, lo que nos permitiría no hacerle ningún caso, por muy fundado que fuese lo que decía. Pues, en definitiva, si hay un punto inamovible en todo lo dicho hasta ahora, ése no es otro que la afirmación de que todas las obras clásicas, vistas de un modo esencial, son igualmente perfectas.

Y ahora avancemos: ¿qué idea es la más abstracta? Como es natural aquí sólo preguntamos por una idea apta para ser tratada artísticamente, no por ideas que sean propias del desarrollo científico. ¿Cuál es el medio más abstracto de todos? Empezaré respondiendo a esta última pregunta. Tal medio será el que esté más alejado del lenguaje.

Antes de explicar esto en detalle, pondré sobre el tapete un caso particular e importante para la solución definitiva del problema planteado. Por lo pronto, el medio más abstracto de todos no siempre tiene por objeto la idea más abstracta entre todas las ideas. El medio que emplea la arquitectura es indudablemente el más abstracto de todos, pero las ideas que se revelan en ella no son las más abstractas, ni muchísimo menos. La arquitectura, por ejemplo, dice una relación con la historia mucho más estrecha que la de la escultura. Nunca deja de mostrarse la posibilidad de una nueva elección. Para la primera clase, según la jerarquía establecida, puedo escoger tanto aquellas obras cuyo medio es el más abstracto, como aquellas otras cuya idea sea la más abstracta. A este propósito fijaré ahora mi atención en la idea, no en los medios.

Los medios abstractos pertenecen tanto a la arquitectura como a la escultura, tanto a la pintura como a la música. Pero no es éste el lugar de llevar a cabo investigaciones sobre el particular. La idea más abstracta que se puede imaginar es la genialidad sensual. Y cabe preguntar: ¿a través de qué medio es posible expresarla? Respuesta: única y exclusivamente a través de la música. Es imposible expresarla mediante la escultura, pues es de suyo una especie de categoría de la interioridad. Tampoco se la puede pintar, porque es imposible encerrarla en perfiles determinados. La genialidad sensual, en todo su lirismo, es una fuerza, un

cierto ambiente, una impaciencia, un apasionamiento, etc. Y es todo esto, sin embargo, no en un solo momento, sino en una sucesión de momentos. Si lo fuera en un solo momento, se la podría esculpir o pintar. El que exista en una sucesión de momentos es lo que explica su carácter épico. No se puede afirmar, con todo, que sea épica en el sentido más estricto de la palabra, pues siempre se mantiene dentro de los límites de su mutismo característico y nunca se sale tampoco de una cierta inmediatez. De ahí que también le sea imposible a la poesía el expresarla. El único medio que la puede expresar es la música. Porque la música entraña por esencia un momento temporal, si bien no transcurre en el tiempo, a no ser en un sentido impropio. Por eso ésta no puede dar expresión a lo que es histórico dentro del tiempo.

La perfecta unidad de esa idea y su forma pertinente la encontramos realizada en el *Don Juan* de Mozart. Pero, justamente porque la idea es tan enormemente abstracta y el medio también es abstracto, no es nada probable que a Mozart le salga nunca jamás un competidor. La gran suerte de Mozart está en haber logrado una materia que es absolutamente musical en sí misma. Por eso si algún otro competidor intentara habérselas con Mozart en plan competitivo, no tendría más remedio que componer el *Don Juan* otra vez. Homero consiguió un tema plenamente épico, pero no hay ninguna imposibilidad de imaginarse otros muchos poemas épicos, ya que la historia nos ofrece una materia épica inagotable. Con *Don Juan* no ocurre lo mismo. Quizá se comprenda mejor lo que quiero decir si establecemos la diferencia aludida con el recurso a una idea similar. El *Fausto* de Goethe es sin lugar a dudas una obra clásica, pero su contenido es una idea histórica. De ahí que cada período importante de la historia tendrá su *Fausto*. El medio de éste es el lenguaje y, puesto que es un medio mucho más concreto que la música, no hay mayor dificultad en imaginar otras muchas obras del mismo género. *Don Juan*, en cambio, es y será siempre único en su estilo, de la

misma manera que lo son las obras clásicas de la escultura griega. Con la particularidad de que en la escultura existen muchas obras y en música sólo una como *Don Juan*, por la sencilla razón de que la idea de éste es infinitamente más abstracta que la que sirve de base a la escultura. En música, desde luego, podemos imaginar también muchas obras clásicas, pero siempre será verdad que sólo hay una de la que se pueda afirmar que su idea es absolutamente musical. De tal suerte que la música no es aquí un mero acompañamiento, sino que, al revelar la idea, está revelando simultáneamente su propia esencia íntima. Éste es el motivo de que Mozart ocupe el primer puesto entre los inmortales consagrados por la fama.

Aunque son sugestivos, abandono por completo estos rumbos de la investigación. Lo anterior solamente ha sido escrito para los enamorados. De la misma manera que basta cualquier bagatela para tener contentos a los niños, así también, como es bien sabido, son a veces las cosas más extravagantes las que hacen felices a los enamorados. Lo dicho, pues, es como una disputa acalorada del amor en torno a una cosa de muy poca monta, pero que tiene un valor muy grande —para los amantes entusiastas, se entiende—.

En lo que precede hemos procurado de mil maneras, imaginables unas, inimaginables otras, llevar a los lectores el convencimiento de que el *Don Juan* de Mozart ocupa el primer puesto entre todas las obras clásicas, pero apenas hemos hecho ningún intento para demostrar que esta obra es en realidad clásica. Pues las pocas indicaciones que se encuentran aquí y allá a este respecto demuestran, cabalmente por ser sólo indicaciones, que nuestro propósito no ha sido suministrar ninguna prueba, sino una que otra aclaración provisional. Esta conducta pudiera parecerles a muchos de mis lectores más que extraña. Para defenderme, diré que demostrar que *Don Juan* es una obra clásica pertenece rigurosamente, en cuanto problema, al pensamiento. En cambio, dirigir el esfuerzo por los rumbos iniciados aquí es algo que cae totalmente fuera del dominio propio

del puro pensar. El movimiento del pensar queda satisfecho cuando reconoce que se trata de una obra clásica y, al mismo tiempo, cuando verifica que todas las ejecuciones clásicas son igualmente perfectas. Todo lo que sea salirse de este doble cometido es nefasto para el pensamiento. No es de extrañar, pues, que todo lo dicho anteriormente sea contradictorio desde el punto de vista lógico y, en el mismo sentido, muy fácil reducirlo a pavesas. Esto es completamente exacto, pero también es cierto que semejantes contradicciones están profundamente fundadas en la naturaleza humana. Por eso mi capacidad de admiración, la simpatía, la piedad, el niño e incluso la mujer que habitan en mí, me estaban exigiendo más que lo que el pensamiento era capaz de dar. El pensamiento estaba satisfecho y reposaba a sus anchas dentro de sus límites cognoscitivos..., entonces me acerqué a él y le rogué con toda mi alma que volviera a ponerse en movimiento, que tuviera una osadía extrema. Él sabía muy bien que se trataba de una empresa baldía, pero como yo estoy acostumbrado a vivir en buena inteligencia con el pensamiento, éste no me dio al fin de cuentas ninguna negativa. Su movimiento, sin embargo, no sirvió de nada. Es verdad que, animado por mí, salía constantemente fuera de sus límites, pero con la misma constancia volvía a caer de nuevo en su propio terreno. Buscaba sin cesar algo donde afirmar el pie, pero no podía encontrar nada; buscaba fondo, pero era incapaz de nadar o de caminar de alguna manera sobre el agua. Era un espectáculo que hacía llorar y reír a la vez. Y eso es precisamente lo que yo hice, si bien le estaba muy agradecido porque no me había negado este servicio. A pesar de que ahora estoy convencido del todo de que semejante esfuerzo no sirve de nada, no será tarde cuando le vuelva a rogar, por lo que más quiera, que se ponga de nuevo a jugar este juego que para mí representa una materia inagotable de sano regocijo. Es evidente que no se asemejarán a mí en nada todos aquellos lectores que encuentren el juego aburrido y sin ninguna importancia. Aquí, como en todas partes, es

muy digno de tenerse en cuenta aquel consejo según el cual los niños de la misma edad se las arreglan mejor en sus juegos. Para esos lectores todo lo que precede no será más que una superficialidad, mientras que para mí encierra un significado tan grande que puedo repetir a este propósito aquel verso de Horacio:

exilis domus est, ubi non et multa supersunt[3]

Para ellos será una insensatez, para mí, sabiduría; para ellos, aburrimiento; para mí, solaz y júbilo.

Semejantes lectores, naturalmente, no podrán simpatizar con mi lírica mental, la cual es tan disparatada que se ha salido de todos los límites del pensamiento. Pero no creo que se hayan enfadado tanto conmigo que ya no estén dispuestos a decirme amablemente: «Ea, no disputemos más sobre este punto, pasemos esta parte por alto. Eso sí, procura mostrarnos que eres capaz de algo mucho más importante, a saber, de demostrar que *Don Juan* es una obra clásica. Esto, desde luego, ya sería una introducción adecuada respecto del tema propio de esta investigación». Lo cierto es, para mi desgracia, que tampoco en este punto puedo estar de acuerdo y simpatizar con ese grupo de lectores. Al revés, aunque fuese para mí la cosa más fácil del mundo ofrecer el argumento que me piden, nunca se me ocurriría, ni por lo más remoto, llevar a cabo semejante demostración. Al contrario, precisamente en cuanto doy por concluido este asunto, servirá lo siguiente para esclarecer no pocas veces y de muchas maneras el contenido del *Don Juan* en la dirección que nos hemos propuesto, del mismo modo que lo que precede ya nos ha ofrecido algunas indicaciones en idéntico sentido.

[3] [«Pobre es la casa en la que no sobran muchas cosas»].

I

[El erotismo musical]

El objeto principal de este trabajo es mostrar la significación del erotismo musical y asimismo destacar también los diversos estadios que tienen de común el ser erótico-inmediatos y esencialmente musicales. Todo lo que diga sobre este tema se lo debo única y exclusivamente a Mozart. Y si algunos de mis lectores se muestran tan amables conmigo que acepten como buenas las explicaciones siguientes, pero abrigando la duda de que no tienen nada que ver con la música de Mozart considerada en sí misma, sino que más bien soy yo el que las relaciona con ella y se las adscribe, quiero que sepan que en esa música radica no sólo una pequeña parte de lo que yo acierte a decir, sino infinitamente mucho más. Y les puedo asegurar que cabalmente es esta convicción la que me proporciona la audacia necesaria para aventurarme en este ensayo que sólo pretende aclarar algunos aspectos particulares de la música mozartiana. Porque, sin poderlo evitar, uno siempre experimenta los más varios sentimientos, mezclados de un cierto temor, cuando se dispone a comprender nada menos que aquello que ha amado con una exaltación juvenil y lo ha admirado con un entusiasmo peculiar de la juventud, aquello que nunca dejó de mantener en lo más hondo de nuestra alma una estrecha relación, muy misteriosa y enigmática,

con lo que se ocultaba en el propio corazón. ¡Ah!, que tenga que presentarse ante el pensamiento, como lo hace ahora, todo lo que uno ha ido conociendo paso a paso y a trozos, como el pájaro que agarra una a una, separándolas, las ramitas del arbusto y se siente más feliz con cada una de ellas que con el resto de todas las cosas mundanas. ¡Ah!, que tenga que presentarse ante el pensamiento todo lo que los oídos enamorados captaron en la soledad, lejos del ruido mundanal y completamente desapercibidos en su escondrijo secretísimo; todo lo que los oídos ávidos, jamás satisfechos, devoraron; todo lo que los oídos avaros, nunca confiados, acapararon para sí; todo aquello cuyo eco, aun el más débil, nunca consiguió burlar la atención insomne de nuestros oídos vigilantes. ¡Ah!, y que tenga que presentarse al pensamiento aquello que se ha vivido durante el día y revivido por las noches, aquello que no nos permitió conciliar el sueño y nos lo llenó de inquietud, aquello que se soñó durmiendo y una vez levantados lo seguimos soñando despiertos, y que algunas veces, a mitad de la noche, nos hizo saltar de la cama por miedo a olvidarlo si continuábamos tumbados..., aquello que nos fue revelado en los instantes más emocionantes de nuestra vida y que siempre lo tuvimos, como se hace con las labores femeninas, al alcance de nuestra mano..., aquello que le acompañaba a uno en las claras noches de plenilunio, en los bosques solitarios a la orilla del lago, en las calles sigilosas de la ciudad, a media noche y al rayar el alba..., aquello que viajaba con nosotros sobre la misma silla de nuestro caballo, que nos hacía compañía cuando íbamos en coche, que ocupaba todas las habitaciones de nuestra casa y tuvo nuestro mismo cuarto como testigo..., aquello, en fin, que llenó de resonancias nuestros oídos y los penetrales del alma, y ésta lo envolvió en sus más finos encajes. Sí, todo este entresijo de recuerdos se eleva por última vez sobre el mar de la memoria, del mismo modo que en los cuentos antiguos las misteriosas ninfas, vestidas de algas, emergían desde el fondo de los mares. Mi alma está triste y mi corazón enterne-

cido. Pues esto es algo así como decir adiós a todas esas cosas y separarse de ellas para no encontrarlas ya nunca más, ni en el tiempo ni en la eternidad. Es como si uno hubiese sido infiel y faltado a la palabra dada. Le parece a uno que se ha dejado de ser el mismo de antes, que ya no se es ni tan joven ni tan niño. Se siente miedo por la propia suerte, como si se fuera a perder irremediablemente lo que nos trajo tanta felicidad y alegría y riqueza. Y uno también tiene miedo por todo lo que es objeto de su amor, teme que éste sufrirá lo suyo después de tal transformación y que ya no será quizá tan perfecto, ni podrá responder a satisfacción a las muchas preguntas que se le hagan. ¡Ay, en este caso, todo se habrá perdido y el encanto desaparecido! ¡Todo habrá muerto para siempre! Mi alma, en cambio, no conoce ningún temor en lo que atañe a la misma música de Mozart, pues tengo en ella una confianza ilimitada. Puedo decir, por una parte, que lo que de ella he comprendido hasta la fecha es poquísimo y que todavía queda, envuelto en sombras de presentimientos, mucho por saber. Y, por otra parte, tengo el convencimiento de que si alguna vez llegase a comprender del todo a Mozart, sería precisamente entonces cuando me iba a resultar absolutamente incomprensible.

Parece demasiado atrevimiento afirmar que el cristianismo ha introducido la sensualidad en el mundo. Pero como se suele decir, atreverse es ya media victoria. Este refrán también se puede aplicar aquí. Además, no es difícil entender aquella afirmación si se tiene en cuenta que al poner una cosa se está poniendo indirectamente la que se excluye. Ahora bien, supuesto que es sobre todo la sensualidad la que ha de ser negada, ella no aparecerá con su verdadero perfil y suficientemente puesta si no es mediante el acto que la excluye, esto es, en virtud de la antítesis positiva[4]. En una palabra, que la sensualidad como principio,

[4] [Ya el primer seudónimo de Kierkegaard, *Victor Eremita*, se destapó al comenzar su prólogo —al parecer lo único suyo en *La alternativa*— con un ataque frontero al hegelianismo. Pero todavía no estamos en plena

fuerza y sistema aparece por primera vez dentro del marco del cristianismo. En este sentido decimos que el cristianismo ha introducido la sensualidad en el mundo. Claro está que para comprender bien esta tesis es necesario de todo punto entenderla en el sentido de su contraria, a saber, que es el cristianismo el que ha excluido y arrojado del mundo la sensualidad. Ésta, repitámoslo, como principio, fuerza y sistema propiamente tal sólo aparece en el cristianismo. Podría muy bien añadir otra categoría que quizá expresase de una manera mucho más rotunda lo que deseo significar. Héla aquí: la sensualidad, bajo la categorización del espíritu, quedó puesta por primera vez con el cristianismo. Es muy natural, pues el cristianismo es espíritu y éste es el principio positivo que el cristianismo trajo al mundo. Así pues, al enfocar la sensualidad bajo la categoría del espíritu, se ve claramente que su significado consiste en que sea excluida. Pero cabalmente por tener que ser excluida, queda determinada como principio, como fuerza. Esto es evidente, ya que lo que tiene que excluir el espíritu, que también es principio, necesariamente ha de manifestarse como principio, si bien en este último caso sólo se manifiesta como tal en el momento de la exclusión. A este propósito sería una objeción del todo absurda la del que me dijera que la sensualidad ya existía en el mundo antes de la aparición del cristianismo. Pues se cae de su peso que lo que ha de ser excluido existe con anterioridad a lo que lo excluye, si bien aquello, en otro sentido, sólo empieza a existir en el momento de la exclusión. Lo importante es aquí no dejar de subrayar eso de existir en *otro sentido*, y por eso añadí antes con mucha prontitud: atreverse sólo es una victoria a medias.

Por lo tanto, la sensualidad ya ha existido antes en el mundo, pero no determinada espiritualmente. Entonces

---

furia antihegeliana, ni muchísimo menos. Unas líneas atrás se hacía un elogio cabal de Hegel por haber puesto orden en la estética, y en otras tantas cosas; ahora se sigue empleando su terminología].

¿cómo ha existido? Ha existido determinada anímicamente. Así es como existió en el paganismo o, para expresarnos con mayor exactitud, así es como existió en Grecia. Ahora bien, la sensualidad determinada de esta última forma no es ninguna antítesis ni algo excluido, sino armonía y sintonización. Pero cabalmente porque existía determinada de un modo armonioso, no era todavía un principio, sino como una partícula enclítica.

Estas consideraciones tendrán su importancia para esclarecer las diversas formas que encarnará el erotismo en las diferentes fases de la evolución de la conciencia universal y, a la par, nos llevarán hasta la definición del erotismo inmediato como algo idéntico con el erotismo musical. En las individualidades más bellas del helenismo estaba bien dominada la sensualidad, o mejor dicho, no estaba dominada. Por la sencilla razón de que tampoco ella era un enemigo que hubiera que someter por la fuerza, ni siquiera un rebelde peligroso que hubiese que mantener a raya. Al revés, en aquellas individualidades hermosas la sensualidad estaba liberada y así les proporcionaba sin cesar vida y alegría. La sensualidad, pues, no era propiamente un principio. Lo anímico como constitutivo de aquellas individualidades no se podía pensar sino unido a lo sensitivo. Y, por esta razón, lo erótico fundado en lo sensitivo tampoco había aparecido aún como principio. El amor, como momento y por momentos, se daba por doquier en las bellas individualidades de aquel pueblo. Los dioses no conocían menos que los hombres el poder del amor, ni tampoco desconocían, lo mismo que los hombres, las dichosas o desgraciadas aventuras amorosas. Ni en unos ni en otros, sin embargo, se da el amor como principio. El amor que los habita, individualmente se entiende, no era más que un momento particular del poder general de ese mismo amor. Éste, en realidad, no estaba presente en ninguna parte, y esto ni siquiera para la mentalidad o la conciencia que los griegos tenían formada de él. Se podría objetar que siendo Eros el dios del amor, éste estaría presente como principio

por lo menos en aquél. Pero, prescindiendo por el momento de que tampoco en este caso el amor está fundado sobre el erotismo —en cuanto éste se constituye radicalmente tanto por elementos sensibles como anímicos—, hemos de señalar aún otra circunstancia que merece destacarse. Eros era el dios del amor, pero no estaba enamorado. Lo que pasa es que cuando los otros dioses o los hombres experimentaban en sí mismos el poder del amor, le atribuían a Eros, responsabilizándole, tal fenómeno. Pero Eros, en realidad, nunca estuvo enamorado; y si lo estuvo alguna vez, sólo fue por excepción. Tanto es así que, a pesar de ser el dios del amor, se quedó muy corto en el número de aventuras amorosas si le comparamos con los demás dioses y con los hombres. El hecho de que llegase a enamorarse alguna vez nos indica bien a las claras que también él se sometió al influjo universal del amor y de esta suerte hizo que el amor hasta cierto punto se convirtiera en una fuerza ajena a Eros y que, rechazada por él, ya no encontraba ningún lugar de refugio donde poder ir a buscarla. El amor de Eros tampoco estaba basado en elementos sensibles, sino que solamente lo constituían elementos psíquicos. Y no cabe duda de que es una genuina idea griega ésa de que el dios del amor no estuviera nunca enamorado, en tanto que todos los demás le debían a él su enamoramiento. ¿Cómo podríamos imaginarnos mejor, a la griega se entiende, un dios o una diosa típicos de la nostalgia o los deseos que representándonos una esencia que desconocía por completo todo lo concerniente al deseo, mientras todos los demás le referían a ella cualquier fenómeno en que experimentasen la inquietud o el dolor de la nostalgia amorosa? Creo que la manera más aproximada de explicar este caso raro es contraponiéndolo a la idea contraria de un estado representativo. Pues en un estado tal toda la fuerza está concentrada en un solo individuo y los demás en tanto participan de ella en cuanto participan también en los movimientos de ese individuo particular. Y aún tenemos otra clave para la explicación del caso, di-

ciendo que es inverso a lo que acontece con el principio de la *encarnación*. En el caso de la encarnación un individuo particular contiene en sí toda la plenitud de la vida, y ésta no existe para los demás individuos si no es en cuanto la contemplan en aquel que la encarna. En el caso griego que estamos estudiando, sucede todo lo contrario. Lo que significa una fuerza divina no está en el mismo dios, sino en los demás individuos, que por cierto le adscriben aquella fuerza. Pero él mismo está del todo inerme, desarmado, y precisamente lo está porque ha comunicado su fuerza a todo el mundo restante. El individuo encarnado absorbe, por así decirlo, la fuerza de todos los demás y la plenitud vital se queda en él, pero los restantes sólo la tienen en cuanto la contemplan en aquel individuo. Estas precisiones serán de no poca importancia para lo que sigue e, igualmente, serán importantes en relación a las categorías que la conciencia mundana suele emplear en diversas ocasiones. En conclusión, no encontramos en el helenismo la sensualidad como principio, ni tampoco encontramos el erotismo en cuanto principio basado sobre el de la sensualidad. Es más, aunque la encontráramos, echaríamos de ver —cosa de la mayor importancia para nuestra investigación— que a la conciencia helénica le faltaron fuerzas para concentrar todas esas cosas en un solo individuo y más bien las hizo irradiar desde un punto hacia todos los demás individuos. Lo curioso es que ese punto, en cierto modo constitutivo, no tenía tales cosas y casi no había otro signo para reconocerle sino el de ser cabalmente el único que no poseía lo que él daba a todos los otros.

Por lo tanto, la sensualidad como principio ha quedado establecida con el cristianismo. Y lo propio digamos del erotismo sensual. El cristianismo es el que ha introducido en el mundo la idea de representación. Así pues, si nos imaginamos ahora el erotismo sensual como principio, como fuerza, como un reino y determinado por el espíritu —entendiendo esto último en el sentido de que el espíritu lo excluye— y lo hacemos concentrándolo en un solo indi-

viduo, habremos alcanzado entonces el concepto correspondiente a la genialidad erótico-sensual. Ésta es una idea desconocida para el helenismo y que ha aparecido por primera vez introducida, si bien de una manera indirecta, por el cristianismo.

Ahora, si suponemos que la genialidad erótico-sensual exige una expresión que la manifieste en toda su inmediatez[5], nos sale al paso una pregunta obvia: ¿cuál es el medio más apropiado para ello? E insistimos en que aquí lo que importa es que tal genialidad quede expresada en su inmediatez. En su estado mediato y razonado cae, desde luego, dentro de la esfera propia del lenguaje, quedando sujeta a categorías éticas. En su inmediatez sólo puede ser expresada por la música. A este propósito le ruego al lector que recuerde la poquita cosa que dije sobre el particular en la introducción baladí. Con esto se demuestra la importancia que tiene la música cuando se la considera en todo su valor. Y, al mismo tiempo, cómo la música es propiamente un arte cristiano; o, dicho con mayor exactitud, el arte que el cristianismo introduce precisamente al excluirlo; y el medio para expresar lo que el cristianismo excluye de su esfera y así queda puesto en cuanto excluido. En una palabra, que la música es demoníaca. El objeto absoluto de la música lo constituye la genialidad erótico-sensual. Esto no significa, naturalmente, que la música no pueda expresar otras cosas, pero en todo caso aquél es su peculiar objeto. También la escultura puede representar cosas distintas de la belleza humana y, sin embargo, es ésta su objeto absoluto. Y la pintura puede hacer lo mismo con otras cosas diferentes de la belleza celestial transfigurada y, no obstante,

[5] [Kierkegaard ha consagrado esta palabra —*Umiddelbarhed*— como sinónima de espontaneidad para definir el primer estadio de la existencia. Nosotros, por esa razón poderosísima, preferiremos casi siempre la traducción literal tanto del sustantivo como de sus formas adjetivas, empezando por el mismo título de este trabajo: «Los estadios eróticos inmediatos» —*De umiddelbare erotiske Stadier*— ¿Para qué darle vueltas?].

ésta siempre será su objeto absoluto. Lo que importa, en este sentido, es captar bien el concepto ideal de cada arte en particular y no dejarse embrollar por aquellas otras cosas que el arte pueda realizar aparte. El hombre, según su concepto, es espíritu, pero no por eso debe turbamos el hecho de que además sea capaz de andar sobre dos piernas. El concepto esencial del lenguaje es la idea, pero tampoco por eso debe turbarnos el hecho de que algunos hombres delicados y sentimentales pongan el significado supremo del lenguaje en proferir ciertos sonidos inarticulados.

Llegados a este punto me voy a permitir de nuevo un intermedio fútil, a saber: *praeterea censeo* que Mozart es el más grande entre todos los autores clásicos y que su *Don Juan* merece ocupar el primer puesto entre todas las creaciones clásicas.

Y, ahora, ¿qué diremos de la música en su calidad de medio? Que siempre será sin lugar a dudas una cuestión enormemente interesante. Otra cuestión muy distinta es saber si yo estoy en condiciones de dar una respuesta satisfactoria a la pregunta. Sé muy bien que no soy entendido en cosas de música, sino un simple aficionado. En este aspecto tengo que confesar llanamente que no pertenezco al pueblo escogido de los musicólogos y que no paso de ser, con lo que me doy por muy contento, un prosélito de los del umbral de la gran puerta[6], que movido por un impulso irresistible ha recorrido un largo camino para llegar hasta ahí, pero sin que ya le sea lícito avanzar más. Esto no quita para que lo poco que yo diga, sobre todo si es recibido con benévola indulgencia, contenga algo de verdad, aunque oculta en un humilde ropaje. Me encuentro situado fuera de la música y desde esa perspectiva la contemplo ahora. Concedo que no es una perspectiva muy halagüeña y que

[6] [«Prosélitos del umbral» o «de la puerta» llamaban los judíos a aquellos paganos que habían aceptado algunas de las prescripciones del pueblo escogido y, en recompensa, habían recibido algunos de sus derechos, pero no todos, como, por ejemplo, el de entrar en el templo].

no me va a ser posible ver tantas cosas como los pocos dichosos que están dentro de ella. No obstante, abrigo la esperanza de que también desde mi punto de vista logre esclarecer algunos aspectos de la cuestión, si bien los iniciados lo podrían hacer mucho mejor e incluso, hasta cierto punto, entender lo que yo diga mucho mejor que yo mismo.

Antes de entrar en materia quiero ofrecer un símil. Imaginémonos dos países limítrofes. Por lo que a mí toca, como sujeto de imaginación, conozco casi a la perfección uno de esos países, pero el otro me es totalmente desconocido. Ardo en deseos de poder entrar en este segundo país desconocido, pero no me dan permiso para hacerlo. ¿Podré, a pesar de todo, hacerme una idea de este país? Yo creo que sí. Por lo pronto, recorrería toda la frontera de mi país conocido y siguiendo esa línea fronteriza llegaría a estar en condiciones de poder describir bastante bien los contornos del país desconocido. Con ello ya tendría una cierta idea general del segundo país, aunque en realidad nunca lo había pisado. Además, si tomaba con ganas este trabajo y procuraba con todo ahínco ser exacto en mis descripciones, podría suceder muy bien que en el momento menos pensado se me revelase un detalle decisivo que facilitaba mucho mis pesquisas, precisamente en el momento en que me sentía más abatido al borde de aquel país ignoto, a la par tan cercano y tan lejos. Comprendo que la música es un arte que exige muchísima experiencia para que uno pueda formarse una idea adecuada de la misma, pero me consuelo pensando que muchas veces se dan paradojas como, por ejemplo, la de que en el presentimiento y en la ignorancia tengamos también una especie de experiencia necesaria. Y así mi consuelo es un poco parecido al de Diana, que nunca dio a luz un niño, pero siempre venía en ayuda de las parturientas. Era como un don innato en ella, tan innato que incluso fue a ayudar a la propia Latona en medio de los dolores del parto del que ella misma naciera.

Hay, en realidad, un país que yo conozco y cuyas fronteras extremas me dispongo a visitar ahora para descubrir

desde lo más cerca posible la esencia de la música. Este país es el lenguaje. Si ordenamos los diferentes medios de expresión según una determinada jerarquía dinámica, nos veremos obligados a situar el lenguaje y la música muy próximos entre sí. Por eso no carece de sentido, ni mucho menos, aquella afirmación de que la música es un lenguaje. En cambio, sería demasiada ingeniosidad afirmar que también la escultura y la pintura son una especie de lenguaje, basándose en el hecho de que cualquier expresión de la idea es siempre un lenguaje, puesto que la esencia de la idea es el lenguaje. De esta manera los que se las dan de ingeniosos hablan con frecuencia del lenguaje de la naturaleza, y los sacerdotes blandengues abren a veces sobre el atril el libro de la naturaleza para leerles algo a los oyentes, algo que, por supuesto, ni ellos ni su auditorio entienden. Si la afirmación relativa a la música careciese de fundamento como estas otras, la habría dejado seguir su camino sin pena ni gloria. Pero no es éste el caso. El lenguaje queda investido de todos sus derechos tan pronto como aparece de veras el espíritu. Ahora bien, cuando el espíritu entra en juego, queda excluido todo lo que no es espíritu. Mas esta exclusión ha de hacerse valer, reclamando un medio que esté espiritualmente determinado. Tal medio es la música. Pero como un medio espiritualmente determinado es por esencia lenguaje y en nuestro caso la música está determinada de la misma manera, resulta obvio que se la pueda llamar con justicia un lenguaje.

El lenguaje, considerado como medio, es cabalmente el medio que se determina de un modo absolutamente espiritual. Por eso es el medio propio de la idea. Desarrollar este aspecto a fondo no es cosa de mi competencia ni tampoco tiene gran interés respecto al cometido de este pequeño ensayo. Me contentaré, pues, con anotar solamente una cosa, que por cierto nos conduce de nuevo a la música. En el lenguaje todos sus elementos sensibles quedan reducidos en cuanto medios a simple instrumento y siempre son negados. Esto nos acontece con los otros medios. En la escultura y en

la pintura lo sensible no es nunca un simple instrumento, sino algo esencial que no debe ser negado constantemente, al revés, que siempre ha de ser considerado formando parte con todo el resto. No cabe duda de que sería un esfuerzo descaminado el que pretendiese eliminar los elementos sensibles en la contemplación de una obra de escultura o de un lienzo, porque con ello anularíamos toda su belleza. Tal modo de ver sería estúpido y dislocado. En la escultura, la arquitectura y la pintura la idea está ligada al medio y nunca lo puede reducir a simple instrumento o negarlo sin cesar. Esto viene a ser una prueba de que tal medio no puede hablar. Y lo mismo acontece con la naturaleza. De ahí que sea exacto decir que la naturaleza es muda, y también lo es la arquitectura, la escultura y la pintura. Ésta es una afirmación rigurosa y legítima, por más que les pese a toda esa caterva de oídos supersensibles que se creen capaces de oír las voces de aquéllas. Por la misma razón no tiene ni pies ni cabeza proclamar que la naturaleza es un lenguaje. Esto es tan insensato como afirmar que las cosas mudas hablan, porque de ninguna manera se les puede conferir el lenguaje, ni siquiera en el sentido en que lo es el movimiento digital de las manos. En el caso del lenguaje ocurre lo contrario. Lo sensible queda reducido al papel de simple instrumento y, en consecuencia, eliminado. Por ejemplo, el hombre que hablara de tal modo que oyese los golpes de la propia lengua, no hablaría en absoluto; si oyese las vibraciones del aire dentro de la cavidad auricular en lugar de oír las palabras, tampoco oiría; y, finalmente, si leyera un libro clavando los ojos en cada letra en particular, tampoco se podría afirmar que leía. Pues la lengua es justamente el medio perfecto cuando todos sus elementos sensibles quedan a un lado y negados. Y éste es también el caso de la música. En ella la materia propiamente auditiva se libera sin cesar de los elementos sensibles correspondientes. Ya dijimos antes que la música en cuanto medio era inferior al lenguaje; y, por la misma razón, afirmábamos también que aquélla sólo en cierto sentido era un lenguaje.

El lenguaje se dirige a los oídos. Esto no lo hace ningún otro medio. El oído, por su parte, es de todos los sentidos el que está determinado de una manera más espiritual. Creo que la mayoría estará de acuerdo con esta afirmación mía. Pero si alguno desea ampliar sus conocimientos en este punto, le recomiendo que consulte el prólogo del libro de Steffens, *Caricaturen des Heiligsten.* La música es, junto con el lenguaje, el único medio dirigido a los oídos. He aquí una analogía y un testimonio más acerca de en qué sentido la música es un lenguaje. También en la naturaleza hay muchas cosas que se dirigen a los oídos, pero lo que los excita en este caso es lo puramente sensible. De ahí que la naturaleza sea en realidad muda. En este sentido resulta una ridiculez pensar que se oye algo cuando se escucha el mugido de una vaca o —cosa que a muchos les hará sin duda mayor ilusión— el canto de un ruiseñor. Eso de que se oye algo son fantasías. Y lo mismo digamos de eso de creer que es más meritorio escuchar al ruiseñor que a la vaca, pues en este aspecto no hay diferencia: olivo y aceituno es todo uno.

El elemento propio del lenguaje es el tiempo. En cambio, el elemento peculiar de todos los demás medios es el espacio. Sólo la música se realiza también en el tiempo. Ahora bien, esto de que se realice en el tiempo, representa a su vez una negación de lo sensible. Las ejecuciones de las demás artes manifiestan cabalmente su materialidad sensible en cuanto existen en el espacio. También aquí podemos objetar que en la naturaleza hay muchas cosas que se verifican en el tiempo. Y así, por ejemplo, se nos antoja encerrar en categorías temporales el murmullo continuo de un arroyuelo. Sin embargo, no es éste el caso. Podríamos, a lo sumo, aplicar aquí una noción de tiempo con la reserva de que éste se da de hecho espacialmente concretizado. La música sólo existe en el momento de su ejecución. No se puede decir que exista en un sentido propio mientras se la lee en la partitura, y esto por muy diestro que sea el intérprete y aunque le supongamos con la imaginación más viva. Propiamente sólo existe en el momento de ejecutarla.

Las restantes artes y sus creaciones respectivas tienen mucha mayor constancia, puesto que se instalan en el espacio sensorial, pero ello no implica una mayor perfección, al revés, es una nueva prueba de que la música constituye un arte superior y más espiritual.

Veamos ahora qué nos da un análisis del lenguaje estudiándolo en todo su desarrollo y con el afán de aislarlo de la música implícita que vamos oyendo a lo largo de su estudio. Por lo pronto, suponemos con razón que la prosa es la forma del lenguaje más alejada de la música. Sin embargo, en el género oratorio y en las construcciones sonoras del período ya nos encontramos con una sintonía musical. Esta sintonía va cobrando fuerza a medida que nos introducimos en las diferentes fases de los géneros poéticos y atendemos a la construcción del verso, o a la rima, etc., etc., hasta que, finalmente, la música se haya desarrollado con tanto vigor que el lenguaje cesa y todo se convierte en música. Por cierto que ésta es una expresión favorita de los poetas, quienes la usan para significar una especie de renuncia a la idea, que ya no existe para ellos al terminar todo en música. Claro está, mirando las cosas así, parecería que la música es un medio mucho más perfecto que el lenguaje. Pero, en realidad, éste es uno de tantos entre los errores o equivocaciones enervantes que circulan por el mundo y que solamente han podido engendrarse en cabezas vacías. Dejemos por el momento sin decidir el calibre de semejantes errores, pues ya habrá ocasión de hacerlo más adelante. Ahora tenemos bastante con limitar nuestra atención a una circunstancia muy curiosa. Héla aquí. Si analizamos la contextura del lenguaje en un sentido inverso al que antes llevábamos, nos toparemos de nuevo con la música. De esta manera, siguiendo un curso descendente, el análisis de una determinada prosa, preñada de conceptos, nos hará recalar de seguro en las interjecciones, que indudablemente son musicales, como lo es el primer balbuceo del niño. En este caso, como es obvio a todas luces, demostraría tener poco caletre el que afirmase que la música es

un medio más perfecto que el lenguaje, o mucho más rico. Esto equivaldría a suponer que la exclamación: «¡Oh!», era mucho más valiosa que todo un pensamiento. ¿Qué es lo que se deduce de todo esto? Que donde el lenguaje cesa, nos encontramos siempre con la música. O, dicho de manera más exacta, que la música confina por todas partes con el lenguaje. Y también se pone de manifiesto con ello lo disparatada que es aquella perspectiva que pretende que la música sea un medio más rico que el mismo lenguaje. Porque, evidentemente, desde el momento en que cesa el lenguaje y comienza la música —«cuando todo es música», como suele decirse—, ya no se avanza lo más mínimo, sino que se retrocede. A esto se debe el que por mi parte —cosa en que espero que los expertos estén conmigo— nunca le haya mostrado la menor simpatía a esa clase de música sublime que se desentiende por completo de la palabra. Tal música se cree muy superior a la palabra, pero está muy por debajo de ella. Claro que si esto es verdad, se me podía hacer muy bien la siguiente objeción. ¿Cómo se explica que, siendo el lenguaje un medio más rico que la música, resulte tan difícil dar una explicación estética de la segunda? ¿Y, además, no es entonces incomprensible que el lenguaje tenga por lo general el aire de ser un medio mucho más pobre que la música, como tuvimos ocasión de comprobar en el análisis anterior? Mi respuesta, no obstante, es bien sencilla: tal cosa no es en modo alguno inexplicable ni tampoco incomprensible. Porque la música siempre expresa la inmediatez peculiar de lo inmediato. Por eso, relacionada con el lenguaje, aparece también siempre en primer lugar y en último lugar. Con lo que se pone nuevamente de manifiesto lo errado que es afirmar su mayor perfección como medio. La reflexión radica en el lenguaje y de ahí que éste no pueda expresar lo que es inmediato. La reflexión, pues, mata lo inmediato y, por la misma razón, el lenguaje no puede expresar de suyo la musicalidad. Esta aparente pobreza del lenguaje constituye cabalmente su riqueza. Lo inmediato es indefinible y, en consecuencia, el

lenguaje no lo puede apresar. Pero el hecho de que la inmediatez sea indefinible no representa una perfección, sino un defecto. En este sentido, y para no citar más que un ejemplo, se suele decir algunas veces: en realidad no acierto a explicar debidamente la razón por la cual hago esto o lo de más allá, o lo hago de este modo u otro distinto..., en una palabra, que lo hago *de oídas*. Y lo curioso es que esta expresión tomada de la música se emplea con frecuencia refiriéndose a cosas que no tienen nada que ver con la música, aunque sirve muy bien para significar algo que es oscuro, inexplicable e inmediato.

Con esto hemos llegado a un punto decisivo en toda esta cuestión. Pues si la inmediatez determinada espiritualmente encuentra en realidad su expresión en la música, entonces el afán de rigor nos lleva a la siguiente pregunta: ¿qué clase de inmediatez constituye el objeto esencial de la música? Porque hay dos rumbos en este camino. En primer lugar la inmediatez determinada espiritualmente puede caer de lleno, en cuanto así determinada, en el dominio del espíritu. Entonces, desde luego, puede expresarse musicalmente, pero tal inmediatez no constituye en modo alguno el objeto absoluto de la música. La razón es obvia, pues cuando lo inmediato es determinado de tal manera con el solo fin de encerrarse dentro de la órbita del espíritu, ello es indicio de que la música se encuentra entonces en un terreno extraño y no hace más que preludiar algo que constantemente queda eliminado. Pero se puede también seguir la dirección opuesta, a saber, cuando la inmediatez se determina de un modo espiritual precisamente para caer fuera de la órbita propia del espíritu. En este caso la música ha hallado su objeto absoluto. Para la primera inmediatez es incidental el hecho de que sea expresada musicalmente, lo que importa de manera esencial es que esa inmediatez se convierta en espíritu y, en consecuencia, sea expresada por el lenguaje. Para la segunda, en cambio, lo esencial es que se exprese en la música, pues ésta es su único medio de expresión. En este caso el lenguaje no tiene

nada que hacer, ya que esa inmediatez ha sido determinada espiritualmente con el solo fin de caer fuera de la órbita del espíritu y, por consiguiente, de la del lenguaje. Ahora bien, esa inmediatez así excluida por el espíritu es la inmediatez de lo sensible. Algo que pertenece al cristianismo. Y su definitivo medio de expresión es la música. Todo esto explica muy bien por qué la música no alcanzó en realidad ningún desarrollo en el mundo antiguo, sino que es un fenómeno connatural del mundo cristiano. Porque, no nos cansaremos de repetirlo, es el medio de expresión de la inmediatez que se determina espiritualmente con el fin concreto de que quede fuera del espíritu. La música, naturalmente, puede expresar otras muchas cosas, pero ése es su objeto absoluto y definitivo. Tampoco hay que tener ojos de lince para ver que la música es un medio mucho más sensible que el lenguaje, pues en ella adquiere infinitamente más volumen la resonancia sensible que en el caso del lenguaje.

La genialidad sensual constituye, pues, el objeto definitivo de la música. Esta genialidad es absolutamente lírica. La música le sirve de ámbito de expansión, donde aquélla vuelca toda su impaciencia lírica. Pues, al estar determinada espiritualmente, viene a ser como una fuerza, una vida, un movimiento e inquietud y sucesión constantes. Sin embargo, esta inquietud y esta sucesión continuas no la hacen variar, permanece siempre ella misma y no despliega sus velas para un largo viaje, sino que se contenta con avanzar paso a paso, sin pararse nunca y como con la respiración entrecortada. Si quisiéramos designar este lirismo con un solo atributo, diríamos sencillamente que es *sonoro*. Así volvemos de nuevo a nuestra tesis de que la genialidad sensual se manifiesta inmediatamente en forma musical.

Aunque aficionado, como dije antes, sé muy bien que podría decir muchas más cosas sobre este punto. Y, naturalmente, para los entendidos en música sería muy fácil poner en claro toda esta cuestión. De esto no me cabe ninguna duda. Sin embargo, en cuanto yo sepa, ninguno de ellos ha llevado a cabo hasta la fecha un ensayo sobre este

gran tema, ni siquiera lo ha intentado. Además, en relación con el mismo tema, todo el mundo se despepita diciendo que el *Don Juan* de Mozart es como la perla entre todas las óperas, pero nadie nos ha explicado todavía qué significa semejante exclamación. Eso sí, todos la hacen de tal manera que parece como si quisieran decir algo más y no simplemente que es la mejor de las óperas. Y eso que parecen indicar bien a las claras es que existe una diferencia cualitativa entre el *Don Juan* y todas las demás óperas. Claro que también pierde el tiempo miserablemente el que se dedique a buscar esa diferencia en otra cosa que no sea la absoluta relación que intercede entre la idea, la forma, la materia y el medio. De mí he de decir que, como por intuición, vi el modo de esta relación y por eso me decidí a romper el silencio. Quizá me haya precipitado demasiado en este sentido. Quizá habría acertado a decirlo mejor si hubiera esperado un poco más de tiempo. Todo es posible. Pero de lo que estoy convencido plenamente es de que si me he precipitado un poco no ha sido porque para mí representase gran alegría el ponerme a hablar, ni tampoco lo hice por miedo a que los más entendidos me tomasen la delantera, sino sencillamente porque temía que si yo también callaba, hablarían las mismas piedras, haciendo el elogio de Mozart y dejándonos en vergüenza a los hombres, que somos los únicos entre las criaturas de este mundo a quienes se les ha dado la facultad de hablar.

Lo dicho hasta aquí me parece en cierto modo suficiente con relación al cometido de este pequeño ensayo, ya que sólo se pretendía allanar el terreno para llegar a la especificación de los estadios eróticos inmediatos en cuanto los conocemos a través de Mozart. Pero antes de entrar en este nuevo tema, refiramos otro hecho cierto que servirá para fijar el pensamiento todavía más en esa absoluta relación que hay entre la genialidad sensual y la musicalidad. La música, como es bien sabido, siempre ha sido uno de sus temas predilectos para la atención sospechosa del celo religioso. Ahora no nos importa nada si en esto se ha tenido o

no razón. Esclarecer este aspecto representaría exclusivamente un interés religioso. Sin embargo, no dejará de ser importante el prestar atención al fenómeno siguiendo su génesis histórica hasta hoy. La línea que el celo religioso ha recorrido en este sentido la podemos señalar, poco más o menos, de la siguiente manera: cuanto más rigurosa era la religiosidad, tanto más renunciaba a la música y, por contrapartida, tanto más insistía en el valor de la palabra. Las diversas etapas de esta trayectoria están representadas en la misma historia universal. La última etapa excluye por completo la música y se mantiene solamente en la palabra. Podría adornar estas afirmaciones con una multitud de rasgos secundarios y particularísimos, pero prefiero cumplir este cometido citando las palabras de un presbiteriano, recogidas en una novela de Achim von Arnim: «*Wir Presbyterianer halten die Orgen für des Teufels Dudelsack, womit er den Ernst der Betrachtung in Schlummer wiegt, so wie der Tanz die guten Vorsätze betäubt*»[7]. Con esta cita tenemos bastante. ¿No es acaso una réplica *instar omnium*? Claro está que también podemos preguntar: ¿qué razón se tiene para arrinconar del todo la música y, en su ausencia, conferirle un dominio absoluto a la palabra? Pues la palabra puede llegar a turbar los ánimos no menos que la música. Y lo hará de hecho siempre que se abuse de ella. Creo que en este aspecto estarán conformes conmigo todas las sectas que se las den de un poco despiertas. Por eso no hay que fijarse aquí en rasgos secundarios, sino en la diferencia cualitativa que existe entre ambas. Lo que el celo religioso desea ver expresado es, naturalmente, el espíritu, y por eso precisamente sale por los fueros del lenguaje, que es medio propio del espíritu, y rechaza la música que es un medio sensible

[7] [La novela a que se hace referencia es *Owen Tudor*. Y la traducción de la cita como sigue: «Para nosotros los presbiterianos el órgano es la gaita del diablo, con la que él consigue adormecer la seriedad de los fieles que meditan, de la misma manera que el baile narcotiza los buenos propósitos»].

y, consiguientemente, un medio siempre imperfecto para la expresión de lo espiritual. Ahora que, según decíamos antes, el que el celo religioso tenga razón en excluir la música ya es harina de otro costal. Pero, en todo caso, sus juicios en lo que atañe a la relación entre la música y el lenguaje pueden ser exactos. Lo que tampoco significa que la música haya de ser excluida necesariamente. Lo único que se necesita aquí es ver cómo la música es un medio imperfecto dentro del dominio del espíritu y cómo, en consecuencia, es incapaz de encontrar su objeto definitivo en lo que es inmediatamente espiritual y está determinado como espíritu. De esto no se sigue, en absoluto, que debamos considerarla como obra del demonio. Claro que también es verdad que nuestra época nos ofrece no pocas pruebas tremebundas del poderío diabólico con que la música llega a apoderarse de determinados individuos. ¿Acaso no estamos viendo todos los días cómo tales individuos despliegan toda la fuerza arrolladora y excitante de la voluptuosidad para atraer y volver igualmente locos a otros muchos, especialmente mujeres, atrapándolos en el garlito seductor de la angustia? Pero de esto no se sigue, repitámoslo, que tengamos necesariamente que considerarla como obra diabólica. Basta que constatemos con un secreto pavor que se trata de un arte que con preponderancia sobre todos los demás es capaz muchas veces de destrozar horriblemente el alma de sus adeptos. Lo curioso es que este fenómeno parece haber pasado desapercibido a los psicólogos e incluso a la masa que suele tomar parte en esa tremolina. Es como si todos estuvieran dormidos y sólo en raras ocasiones despertaran sobresaltados por el grito de angustia de una de esas individualidades desesperadas. No obstante, también es una cosa muy extraña que en las leyendas populares —es decir, en la conciencia popular que encuentra expresión en esas leyendas— la música se identifique no pocas veces con lo demoníaco. Como ejemplos de esto pueden consultar los lectores la obra de los hermanos Grimm: *Irische Elfenmährchen*, 1826 (Leipzig); pp. 25, 28, 29 y 30.

Y ahora, por lo que toca a los estadios eróticos inmediatos, insisto en que le debo única y exclusivamente a Mozart todo lo que yo acierte a decir sobre los mismos. A Mozart, en definitiva, se lo debo todo. Sin embargo, he de precisar un detalle. La clasificación que luego haré no se le puede atribuir a Mozart más que de una manera indirecta, esto es, mediante la combinación llevada a cabo por otra persona. Por eso, antes de decidirme por esa clasificación he querido someterla a prueba, a la par que me probaba a mí mismo, para verificar si de algún modo no vendría a estropear, tanto en mí como en cualquiera de mis lectores, la alegría que nos produce la admiración de las obras inmortales de Mozart. El que quiera no perder de vista la auténtica grandeza imperecedera de Mozart, se cuidará muy bien de no apartar nunca los ojos de su *Don Juan*. En comparación con esta ópera todo lo demás es accidental y fortuito. Pero con todo estoy convencido plenamente de que quien contemple el *Don Juan* de tal suerte que su enfoque de otros aspectos particulares de las demás óperas mozartianas quede inserto en la misma perspectiva, estoy convencido, repito, de que ése nunca se formará un concepto pequeño de Mozart, ni tampoco saldrá perjudicado o dañará con ello a un tercero. Entonces lo que se tendrá es la ocasión pintiparada para saltar de gozo por el hecho de que la auténtica potencia de la música se ha agotado en la música de Mozart.

Es conveniente que precise también otro detalle muy importante. Tanto en lo que precede como en lo que seguirá se emplea constantemente el término: *estadio*. Tal término, sin embargo, no legitima la conclusión de que cada uno de los estadios exista realmente independizado y fuera de los otros. Quizá hubiese sido mejor, para evitar cualquier confusión en este punto, emplear la palabra metamorfosis. Los diversos estadios tomados conjuntamente constituyen el estadio inmediato. Esto significa que cada uno de ellos en particular viene a ser, ni más ni menos, que la manifestación de un atributo concreto, de tal manera

que todos los atributos vayan a desembocar en la riqueza del tercer estadio correspondiente, que es el estadio propiamente tal. Los demás estadios no tienen existencia propia; considerados en sí mismos no son más que ideas y, en consecuencia, enfrentados en el último estadio siempre dejan al descubierto su peculiaridad de meros accidentes. No obstante, puesto que cada uno de estos estadios ha encontrado una expresión distinta en la música mozartiana, los trataré por separado. Eso sí, en modo alguno los hemos de considerar como diversas fases o grados del despertar de la conciencia, pues en este sentido ni siquiera el último alcanza el estado de conciencia. En este ensayo sólo tratamos de lo inmediato y pretendemos describirlo en su total y perfecta inmediatez.

Como es obvio, aquí nos salen frecuentemente al paso las mismas dificultades con que nos tropezamos siempre que intentamos hacer de la música el objeto de nuestra consideración. La dificultad principal que he encontrado hasta ahora es la siguiente: que mientras yo pretendía demostrar lógicamente que la genialidad sensual es el objeto propio de la música, me di cuenta de que semejante cosa sólo se podía demostrar precisamente mediante la música. ¿Acaso no he llegado yo mismo a todos estos conocimientos a través de la música? Por una parte, la dificultad que más nos acosará en adelante es ésta: el tema del presente ensayo es cabalmente aquello que la música expresa y lo que constituye su objeto esencial. Por lo tanto, es muy natural que la música logre expresarlo de un modo infinitamente más perfecto que lo pueda hacer el lenguaje. Éste, necesariamente, hará un papel muy pobre al lado de aquélla. Si yo tuviera que realizar el análisis de los diversos grados de la conciencia, todo estaría sin duda a mi favor y a favor del lenguaje. Pero, como ya insinuamos, no es éste el caso. Por eso el tema que aquí se desarrolla sólo puede significar algo para los que han oído y oyen sin cesar la música, o simplemente la oyen. Para éstos, casi de seguro, contendrá el presente ensayo no pocos alicientes que les animarán a oír más y más.

II

[Los estadios eróticos inmediatos]

Primer estadio

En el paje de *Fígaro*[8] tenemos un esbozo del primer estadio. Claro que en ese paje no hemos de ver un individuo particular, cosa a la que nos sentimos tentados siempre que lo vemos, con el pensamiento o en la realidad, representado por una persona concreta. En este caso sería muy difícil evitar —lo que en parte sucede también con nuestro personaje en la misma pieza musical— que no se nos mezcle en todo el conjunto algo incidental, algo que no tenga nada que ver con la idea, de suerte que dicho paje llegue a ser más de lo que debe. En cierto sentido eso es lo que le acontece al paje de repente, es decir, tan pronto como se individualiza. Pero al llegar a ser más, se empequeñece, deja de ser idea. Por eso no se le puede otorgar ningún papel de réplica y solamente la mímica será la expresión adecuada del mismo. Y de ahí que sea conveniente anotar que tanto *Fígaro* como *Don Juan*, tal como salieron de las manos de Mozart, pertenecen a las *opera seria*. Por lo tanto, sólo encontraremos expresadas en la música las características del primer estadio si consideramos al paje como un personaje mítico.

[8] [Se trata de Cherubino, el paje de la condesa en *Las bodas de Fígaro*. El autor cita siempre esta ópera con la simple mención de *Fígaro*].

La sensualidad se despierta, pero no para ponerse en movimiento, sino para estacionarse en una quietud tranquila; no se despierta a la alegría y al placer, sino para caer en un estado de profunda melancolía. Los deseos aún no se han despertado, solamente se barruntan entre sombras. El deseo no deja ya de apuntar hacia su propio objeto, el cual se va levantando sobre el mismo suelo del deseo y manifestándose en medio de una crepuscular turbación. Así se puede describir vagamente todo lo que cruza por primera vez el horizonte de la sensualidad. Las sombras y la bruma lo alejan, pero al mismo tiempo, al reflejarse en ellas, lo vuelven a situar cerca. El deseo posee ya lo que será su propio objeto, mas lo posee sin haberlo deseado propiamente, esto es, que en realidad no lo posee todavía. Tal es la contradicción dolorosa del primer estadio. Pero, además, es una contradicción que con toda su dulzura le tiene a uno como seducido y encantado, traspasándole hasta los huesos con su peculiar melancolía y tristeza. Porque sus dolencias no proceden de una insuficiencia, sino de un enorme exceso. El deseo en este caso es un deseo tranquilo, la ansiedad es una serena nostalgia, el entusiasmo es un enardecimiento pacífico y, finalmente, el propio objeto del deseo aparece aupándose en la penumbra, y tan cerca que ya está dentro. El objeto del deseo fluctúa sobre los mismos deseos y se hunde en ellos, sin que semejante movimiento acontezca por la propia fuerza atractiva del deseo o porque aquello sea deseado. El objeto del deseo no se pierde del todo en lontananza, ni intenta soltarse del abrazo del deseo, pues entonces éste se despertaría. En realidad, no obstante, aquel objeto no es deseado propiamente por el deseo, y ésta es la razón de que éste se torne melancólico, ya que no se decide a desear de veras. Tan pronto como el deseo se despierta..., o dicho con mayor exactitud, por el hecho y en el hecho de despertarse ya tenemos separados el deseo y el objeto deseado. Entonces el deseo ya puede respirar a sus anchas, rebosante de libertad y de salud. Antes, en cambio, no podía respirar, porque el objeto deseado lo asfixiaba. Cuando el deseo no está des-

pierto, el objeto deseado le encanta y le seduce a uno, casi atormentándole angustiosamente. El deseo necesita aire, necesita expandirse. Esto es lo que sucede cuando se separan. Entonces, una vez levantado el muro de separación, el objeto deseado se fuga tímido y pudoroso como una mujer y, al desaparecer, *apparet sublimis* o, en todo caso, fuera del alcance del deseo. Pongamos un ejemplo. Si cubrimos todo el techo de una habitación con innumerables figuras, pintadas las unas junto a las otras, como es obvio, tendremos un techo que «pesa», según la expresión de los propios pintores. Pues bien, algo parecido acontece en un primer y ulterior estadio con la relación que media entre el deseo y el objeto deseado.

El deseo en este estadio sólo está presente como un presentimiento cuyo objeto es él mismo. Por eso está también sin movimiento y sin inquietud, suavemente mecido por una inexplicable emoción interior. Del mismo modo que la vida de las plantas está aprisionada a la tierra, así el deseo ahonda aquí sus raíces en una especie de nostalgia silenciosa y momentánea, sintiéndose como absorbido en la contemplación. Y, sin embargo, no logra agotar su objeto, precisamente porque en sentido propio no es un objeto y es como si no existiera. Claro que tampoco podemos decir que semejante carencia sea en definitiva el objeto del deseo, pues entonces éste se pondría inmediatamente en movimiento y, si no de otro modo, estaría determinado al menos por el dolor y la pena. Pero la pena y el dolor no constituyen por sí mismos ni la contradicción típica de la melancolía y de la tristeza, ni la dulzura peculiar de todo lo que es melancólico.

Aunque en este estadio el deseo no está aún determinado en cuanto tal y más bien, en cuanto deseo presentido, esté completamente indeterminado con respecto a su objeto, posee, sin embargo, una determinación especial, a saber, la de ser infinitamente profundo. Le pasa un poco como a Thor, a quien se le describe aspirando un cuerno cuya punta estaba hundida en el océano[9]. Pero el deseo,

[9] [Así le describe A. Oehlenschläger en los *Nordens Guder. Los dioses del*

aspirando así, no logra atraer del todo su objeto, y no porque éste sea infinito, sino porque el deseo es incapaz de convertir esa infinitud en objeto propio. En resumen, que su aspiración no entraña ninguna relación al objeto, sino que se identifica con su propio suspiro, siendo éste infinitamente hondo.

De acuerdo con esta descripción del primer estadio se comprenderá con facilidad que es un hecho de la mayor importancia el que el papel del paje susodicho haya sido musicalmente conformado de tal suerte que convenga a una voz de mujer[10]. Esta contradicción es como un indicio admirable de la esencia contradictoria del primer estadio, ya que en él tenemos el deseo tan indeterminado y el objeto correspondiente tan poco perfilado que ambos, el deseo y lo deseado, vienen a confundirse andróginamente. Algo así como en la vida de algunos vegetales, en los que ambos sexos se encuentran juntos en la misma flor. El deseo y lo deseado se juntan tan íntimamente que ambos son de género neutro.

Quisiera destacar aquí una determinada réplica. Comprendo que esto encierra más de un riesgo. Por lo pronto es una réplica que no pertenece al paje mítico, sino al paje mismo de la ópera, a ese personaje poético que es Cherubino. En segundo lugar, como consecuencia de lo anterior, tal réplica no constituye un punto de reflexión suficiente, ni muchísimo menos, pues en parte ni siquiera pertenece a Mozart y, además, expresa algo muy distinto del tema aquí tratado. Sin embargo, deseo hacer hincapié en ella, pues nos depara la ocasión de señalar las diferentes analogías que existen entre este estadio y otro ulterior. La réplica es la si-

---

Norte es una serie de poesías, aparecida en 1819, con contenido de la mitología escandinava, en que se prosigue el tema de la obra juvenil de Oehlenschläger: *Thors rejse til Jotunheirm —El viaje de Thor a Jotunheim—*. Según las adaptaciones mitológicas del gran poeta, Thor era un dios principalísimo y contrafigura del astuto Odín, el primero de aquellos dioses y padre del propio Thor].

[10] [Es, efectivamente, una voz de soprano la que tiene que cantar este papel].

guiente. Susana se mofa de Cherubino porque éste, en cierta manera, también está enamorado de Marcelina. El paje no tiene otra respuesta a mano fuera de ésta: es una mujer. Ahora bien, por lo que atañe al paje real de la ópera, es algo esencial que se halle enamorado de la condesa, pero no lo es que pueda estarlo de Marcelina, a no ser como expresión indirecta y paradoja de la violencia de la pasión que siente y le aprisiona a la primera. En cambio, por lo que concierne al paje mítico, es de todo punto esencial que esté enamorado tanto de la condesa como de Marcelina, puesto que la femineidad es su objeto y una cosa que ambas tienen en común. Por eso, cuando más adelante oigamos decir a propósito de Don Juan:

selv tre Snese Aars Coquetter
Han med Fryd paa Listen saetter[11]

tendremos una analogía perfecta con lo que nosotros acabamos de afirmar, con la única diferencia de que allí la intensidad y la concreción del deseo estarán mucho más desarrollados.

Ahora me enfrento a un nuevo riesgo, el de intentar designar con un solo atributo la peculiaridad de la música mozartiana en lo que se refiere al paje de Fígaro. ¿Cuál es ese atributo? Yo diría: el paje está *ebrio de amor*. Pero la borrachera amorosa, como todas las borracheras, puede producir dos efectos bien distintos: o elevar a una mayor potencia y transparencia la alegría de vivir, o hundirle a uno en una melancolía aún más compacta que la que venía padeciendo. Este último es el caso de la música que nos ocupa, y así es justo que sea. Claro que la música no puede

[11] [Estos versos de la famosa aria del catálogo que Leporello le recita a Doña Elvira significan, siguiendo la traducción danesa: «Incluso anota con gusto en su lista a las coquetas de sesenta años». En el libreto de Lorenzo da Ponte se dice:

«delle vecchie fa conquista
pel piacer di porle in lista»].

explicar los motivos de semejante fenómeno, pues sus fuerzas no llegan a tanto. No obstante, el estado de alma correspondiente no puede expresarse en palabras, porque es demasiado pesado y denso para que la palabra lo capte. Sólo la música es capaz de rebotarlo. La razón de toda esa melancolía radica en la profunda contradicción interior de que antes hablábamos con no poco énfasis, procurando atraer sobre ello la atención del lector.

Con esto dejamos ya el primer estadio, el cual está caracterizado por el paje mítico. Y a éste le dejamos que permanezca soñando sombríamente en lo que tiene, deseando melancólicamente lo que ya posee. Y de ahí no pasará nunca, ni jamás se moverá del sitio, pues todos sus movimientos son ilusorios, es decir, no son en realidad movimientos. Otra cosa es lo que ocurra con el paje real de la ópera. A éste le deseamos con auténtica y sincera amistad un feliz futuro, le felicitamos cordialmente por haber sido ascendido a capitán, le permitimos que bese una vez más a Susana antes de despedirse, tendremos sumo cuidado para no decir nada relativo a la marca que lleva en la frente, que ninguno la puede ver fuera de aquélla que lo sabe. Pero ¡alto aquí, mi buen Cherubino! Porque de lo contrario llamamos al conde, que te tiene preparada una arenga como ésta: «Lárgate en seguida, por la puerta se va al regimiento. Pues ya no eres ningún niño, y esto nadie lo sabe mejor que yo».

Segundo estadio

Este estadio está representado por Papageno en *La flauta mágica*. Aquí importa también muchísimo separar bien la categoría de la anécdota, esto es, evocar con precisión la figura mítica de Papageno y olvidarnos de la persona real que se desenvuelve bajo ese nombre en la misma ópera. Si siempre es necesario hacer esa distinción, con mucha mayor razón en este caso, pues el personaje se ve mezclado en

la ópera en toda clase de sospechosos galimatías. A este propósito sería no poco interesante examinar la ópera entera, con lo que se pondría de manifiesto que su tema, en cuanto tema operístico, se ha frustrado radicalmente. Esto nos depararía además la oportunidad de esclarecer el erotismo desde un lado nuevo, mientras no dejáramos de anotar al mismo tiempo que el propósito evidente en la ópera de introducir en ella una profunda concepción ética, recurriendo a toda suerte de argumentos dialécticos y muy importantes, significa una audacia temeraria que sobrepasa con mucho todos los límites de la música. Podemos afirmar que es un esfuerzo tan baldío que incluso al propio Mozart le ha sido imposible ofrecernos un auténtico interés en ese punto. En esta ópera todo confluye definitivamente hacia algo que no es nada musical y por eso, a pesar de algunos números de concierto perfectos y algunas explosiones líricas verdaderamente profundas y conmovedoras, no es una ópera clásica en absoluto. Desarrollar más esta serie de consideraciones desborda los límites de este pequeño ensayo. Aquí solamente se trata de Papageno. Esta limitación del tema representa no pocas ventajas para nosotros, al menos la de vernos libres de tener que intentar cualquier aclaración de las relaciones entre Papageno y Tamino, que por cierto aparecen tan complicadas y reflexivas que resultan casi inconcebibles a fuerza de tanta reflexión.

A más de uno de mis lectores les parecerá quizá impertinente y arbitraria esta forma de tratar *La flauta mágica.* Pues, por una parte, se atiende demasiado a Papageno y, por otra parte, demasiado poco al resto de la ópera. Con estos reparos también es muy probable que desaprueben mi conducta. Lo que pasa es que empiezan por no estar de acuerdo conmigo en el punto de partida que hemos establecido para cualquier análisis de la música mozartiana. Este punto de partida, que creímos acertado establecer, no es otro que *Don Juan.* Y, por añadidura, tenemos el convencimiento de que contribuimos a enaltecer la fama de Mozart introduciendo en el presente estudio diversos detalles

de otras óperas suyas. Claro que tampoco es nuestra intención quitarles importancia a otros trabajos que traten de un modo exclusivo de cada ópera en particular.

El deseo se despierta y, como siempre sucede, es en el mismo momento de despertar cuando uno se da cuenta que ha soñado, es decir, cuando el sueño está muy lejos. Este despertar del deseo o, si se prefiere, este choque brusco que despierta el deseo, lo separa del objeto y al mismo tiempo le da un objeto. Es preciso captar bien esta típica determinación dialéctica: el deseo sólo existe mientras haya objeto, y el objeto sólo existe mientras haya deseo. En una palabra, que el deseo y el objeto forman una pareja de hermanos mellizos que nacieron en el mismísimo momento, sin que uno de ellos lo hiciese ni siquiera una fracción de segundo antes que el otro. Sin embargo, a pesar de que han nacido exactamente en el mismo momento y entre ellos no intercede al nacer ni siquiera ese mínimo lapso de tiempo que suele en otros casos distanciar a los gemelos, no se vaya a creer que tal aparición simultánea significa que han de vivir siempre unidos, sino que lo harán separados. Cabalmente este movimiento de la sensualidad o esta especie de terremoto separan por un instante y de una manera infinita al deseo de su objeto; pero, como es propio de todo principio motor, si su función primera se manifiesta disociadora, no tarda tampoco mucho en volver a manifestarse intentando reunir lo que fue separado. Esta separación tiene como consecuencia la de arrancar al deseo del reposo sustancial que le es característico y con ello, como consecuencia de la anterior no permitir que el objeto siga por más tiempo bajo la determinación de sustancialidad única, sino que se disperse en una multitud de objetos.

El primer estadio está aprisionado entre las rejas de una sustancial nostalgia, lo mismo que la vida de las plantas se encuentra atada al suelo terrestre. El deseo se despierta; el objeto, múltiple en sus manifestaciones, se da a la fuga; la nostalgia se desata del suelo terrestre y se pone en camino; y a la flor le salen alas e, infatigable y caprichosa, se pone a

revolotear de acá para allá. El deseo está apuntando hacia el objeto y, además, está íntimamente emocionado; el corazón late sano y jovial; y los objetos aparecen y desaparecen como por ensalmo, mas antes de desaparecer siempre hay un instante de gozo, un instante de intensa emoción, corto pero feliz, brillante como un gusano de luz, caprichoso y fugaz como el aleteo de la mariposa, e inofensivo como ella. Ah, sí, también hay muchos, muchísimos besos, pero tan rápidos que parece que se le han robado a un objeto los que se le dan al siguiente. Sólo unos instantes se barrunta un deseo más hondo, mas en seguida queda olvidado ese barrunto. En Papageno, en cambio, el deseo se dedica a hacer descubrimientos. Este afán descubridor es como el pulso de su ánimo y la causa de su jovialidad. El deseo no encuentra aún el objeto propio que calme ese afán inquisitivo, pero descubre la multitud correspondiente, justamente mientras va buscando el objeto que desea descubrir. El deseo, pues, está despierto, pero no está determinado en cuanto tal. Si ahora recordamos que el deseo se halla presente en los tres estadios, no hay ninguna dificultad en que afirmemos que el primero aparece definido como un deseo *soñador*, en el segundo como un deseo *inquisitivo* y, finalmente, en el tercero como un deseo *anhelante*. En realidad el deseo inquisitivo no desea, sino que simplemente busca un objeto que pueda desear, sin desearlo todavía. Quizá el predicado que le define con la mayor justeza sea decir de él que *hace descubrimientos*. Por eso, si comparamos a Papageno con Don Juan, podemos precisar que el viaje de este último por el mundo es algo más que un simple viaje de descubrimiento, pues Don Juan no goza meramente las aventuras de semejante viaje, sino que es un caballero que va derecho a la conquista —*veni, vidi, vici*—. El descubrimiento y la victoria son aquí idénticos. Hasta cierto punto podemos decir que Don Juan olvida el descubrimiento en favor de la victoria; o, si se prefiere, que el descubrimiento es una cosa que él deja atrás para que su criado y secretario Leporello la consigne en su lista, si bien hay que advertir que el modo que tiene

Leporello de anotar las hazañas amorosas de su amo es muy distinto del que emplearía Papageno si también él catalogase sus propias experiencias. En pocas palabras, que Papageno anda escogiendo, Don Juan goza y Leporello verifica.

Me siento con fuerzas para representar mentalmente la peculiaridad de este estadio —como también la de los otros dos—, pero sólo puedo hacerlo en el momento en que ha dejado de existir. Claro que por mucho acierto que tuviese en la descripción de su peculiaridad y en el esclarecimiento de los motivos correspondientes, siempre quedaría algo que yo no sabría enunciar y que, sin embargo, exigía una explicación. Se trata de algo demasiado inmediato como para apresarlo en palabras. Considerad atentamente a Papageno, que es el ejemplo a mano: siempre la misma canción, siempre la misma melodía; apenas acaba de cantarla y ya está repitiéndola otra vez desde el principio, y así sucesivamente. Se me podría objetar que, en general, nunca es posible explicar algo concerniente a la inmediatez. Esta objeción, en cierto sentido, es completamente justa, pero también hay que tener en cuenta que la inmediatez del espíritu encuentra su expresión primera e inmediata en el lenguaje. Además en este caso no importa mucho que interceda una que otra modificación en cuanto el pensamiento interviene, pues la cosa siempre será esencialmente la misma, por la sencilla razón de que es el espíritu el que la ha determinado. Aquí, por el contrario, se trata de una inmediatez propia de la sensibilidad o sensualidad, que en cuanto tal tiene otro medio de expresión totalmente distinto. Y, desde luego, la disparidad de medios nos enfrenta a una imposibilidad absoluta.

Si ahora corremos el riesgo de intentar designar con un solo atributo la peculiaridad de la música mozartiana en lo que se refiere a esta parte de la ópera que nos interesa, ¿qué diríamos? Que es alegremente gorjeante, vitalmente espléndida y amorosamente hirviente. Para hacer estas afirmaciones me he fijado especialmente en la primera aria y en el juego sonoro de campanas. Porque el dúo con Pamina y, más adelante, el dúo con Papageno caen por comple-

to fuera de la categoría de la inmediatez musical. En cambio, si se presta atención a la primera aria, se verá cuán oportunos son los predicados susodichos. Y, si se sigue prestando atención, se comprenderá la enorme importancia de la música cuando ésta se muestra como la expresión absoluta de la idea, una idea que, en consecuencia, es inmediatamente musical. Como es bien sabido, Papageno acompaña su plena jovialidad vital con un caramillo. ¿Qué oídos no han experimentado un estremecimiento deliciosamente extraño al escuchar este acompañamiento? Este acompañamiento, sin embargo, se mostrará más expresivo y característico, cuanto más meditemos en él y acertemos a separar, concentrándonos en el último, al Papageno real del Papageno mítico. De esta manera no nos cansaremos de escucharlo una y mil veces, pues se trata de una expresión absolutamente adecuada de la vida de Papageno, una vida que es un ininterrumpido gorjeo, que incesante y descuidadamente va llenando con sus gorjeos el ámbito de su ociosidad maravillosa, y que está contento y satisfecho porque ése es el contenido de su vida; sí, muy contento con su tarea y sus cantares. Todo el mundo sabe también que delata una ingeniosidad muy profunda el hecho de que en la ópera se correspondan siempre las flautas de Tamino y Papageno. Pero, con todo, ¡qué diferencia! La flauta de Tamino —que por cierto es la que da nombre a la ópera— falla en su ejecución desde el principio al fin. Y ¿por qué? Porque Tamino no es en absoluto una figura musical. Éste es un fallo más, dentro de la estructura frustrada de la ópera entera. Tamino, pues, nos resulta muy aburrido y sentimental cuando toca su famosa flauta. Y, si reflexionamos en todas sus restantes evoluciones a lo largo de la ópera o en su estado de alma y de conciencia, nos parecerá que cada vez que toca su flauta y se pone a tocar algún número, está evocando a aquel labriego del que dice Horacio: *rusticus exspectat, dum defluat amnis*[12], con la so-

[12] [En el libro I, *Epistola II:* «Ad Lollium», v. 42: «el labriego espera ver que el río corra»].

la diferencia de que Horacio no le dio una flauta a su rústico para que perdiera miserablemente el tiempo. Tamino, como personaje dramático, está completamente fuera de la línea musical. Y, en general, hemos de decir que toda la trama espiritual que la ópera intenta desarrollar no es más que un entresijo de ideas que no tienen nada que ver con la música. Tamino, en definitiva, ha llegado tan lejos que la música ha cesado de existir. Por eso los sones de su flauta son un pasatiempo inútil que sólo sirve para distraer el pensamiento. La música, desde luego, puede distraer el pensamiento a las mil maravillas e incluso calmar los malos pensamientos, como en el caso de Saúl, a quien, según la Sagrada Escritura, se le calmaba el mal humor siempre que David tocaba el arpa. Claro que en todo esto se oculta un engaño muy grande, porque se echa mano de la música con el único propósito de que la conciencia retorne a la inmediatez y se adormezca suavemente en ella. Es muy posible que el individuo afectado se sienta dichoso, como en el trance de la borrachera, pero cuando despierte se sentirá tanto más desgraciado. Entre paréntesis deseo anotar una cosa. Se ha echado mano de la música hasta para curar a los locos de su demencia. En cierta medida se han alcanzado algunos éxitos en semejante empresa, pero si consideramos las cosas a fondo nos encontramos con una nueva ilusión. Porque cuando los motivos de la locura son mentales, ésta siempre consistirá en una especie de endurecimiento en uno u otro punto de la conciencia. Tal endurecimiento ha de ser vencido, mas para que lo sea de verdad es preciso seguir un camino por completo distinto del que conduce a la música. Por eso, si recurrimos a la música en este caso, hemos tomado una ruta totalmente falsa y sólo conseguiremos que el paciente se enloquezca todavía más, aunque externamente nos parezca que se ha curado.

Creo, sin temor a ser mal comprendido, que puedo muy bien mantenerme en lo dicho a propósito de los sones de la flauta de Tamino. Ello no significa, de ninguna manera, que mi propósito sea negar la importancia de la mú-

sica en cuanto acompañamiento. Es una función que se le ha concedido con no poca frecuencia y no seré yo quien ponga reparos en este sentido. Lo único que afirmo es que entonces la música se interna en un terreno extraño, en el terreno propio del lenguaje. El fallo de *La flauta mágica* está precisamente en la marcada tendencia que impulsa toda la composición en la dirección de la conciencia. Es decir, que la tendencia peculiar de la obra no es otra que la anulación de la música. Es como si se pretendiera componer una ópera a la fuerza y, naturalmente, sin lograr un resultado convincente. El amor determinado éticamente, esto es, el amor conyugal, es el fin que se propone desarrollar la obra, y éste es su fallo fundamental. Pues ese amor, atendiendo a lo que dicen de él los curas o los jueces, puede ser lo que quiera pero en ningún caso es musical, sino todo lo contrario.

En resumen, el aria primera tiene una gran importancia en el sentido musical como expresión inmediata del mismo género de toda la vida de Papageno y de su historia, con la diferencia de que aquí la música significa la expresión absolutamente adecuada de la idea de su vida, pero sólo a medias es historia de la misma. Por el contrario, el juego sonoro de campanas es la expresión musical de su actividad, la cual solamente puede ser representada mediante la música. Aquí ésta resulta encantadora, embaucadora y sugestiva como las artimañas de aquel hombre que logró que los peces del mar se quedaran quietos y como a la escucha.

Las réplicas del texto, no sé si debidas a Schikaneder[13] o al traductor danés, son por lo general de lo más ridículo y estúpido que uno pueda imaginarse, hasta tal punto que resulta casi inconcebible cómo Mozart logró sacar partido de ellas. Como botón de muestra baste citar aquella réplica

[13] [Todo el mundo sabe que éste es el autor del libreto de *La flauta mágica*, aunque inspirándose, en su mediocridad, en un cuento de Wieland. Lo que ya no todos saben es que Mozart sacó entonces al libretista de un grave apuro financiero y que luego éste «si te he visto no me acuerdo»].

en que Papageno dice de sí mismo que es un hombre natural y en el mismo instante lo vemos convertido en un mentiroso. Sólo merecen exceptuarse aquellas palabras del aria primera, cuando Papageno afirma que encerrará en su pajarera a todas las muchachas que cace. Y digo que estas palabras merecen exceptuarse porque —con tal de que les demos un sentido un poco distinto al que probablemente les confirió su propio autor— designan a la perfección el carácter inofensivo de la actividad de Papageno, cosa que ya dejamos insinuada un poco antes.

Con esto abandonamos definitivamente al mítico Papageno. El destino del Papageno real es algo que ni nos ocupa ni nos preocupa. Eso sí, le deseamos que tenga mucha suerte junto a su pequeña Papagena y, además, por nosotros no hay ninguna dificultad en que se vaya alegre y confiado a poblar de Papagenos una selva virgen o una de las cinco partes del mundo.

Tercer estadio

Este estadio está representado por *Don Juan*. Aquí no tengo ninguna necesidad, como en los casos anteriores, de andar separando una parte determinada del resto de la ópera, pues ahora lo que importa no es separar, sino reunir, ya que la ópera íntegra es esencialmente expresión de la idea. Se puede afirmar que, si exceptuamos un par de números, toda la ópera descansa sustancialmente en esa idea y gravita de un modo necesariamente dramático en pos de la misma como si fuera su único centro. Si denomino a este tercer estadio con el nombre de Don Juan es cabalmente para que se tenga la oportunidad de verificar en qué sentido llamo estadios a los dos anteriores. Ya he anotado, al describirlos, que estos dos estadios no tienen existencia propia. Si se los considera desde la perspectiva de este tercer estadio —que es realmente el estadio entero— ni siquiera se los puede considerar como abstracciones particulares o anticipaciones provisionales, si-

no más bien como meros presentimientos del *Don Juan.* Hay una cosa, sin embargo, que me permite llamarlos legítimamente estadios puesto que son presentimientos concretos y exclusivos, cada uno de los cuales señala levemente, pero de un modo también exclusivo, un determinado aspecto.

La contradicción del primer estadio estaba en que el deseo no podía alcanzar ningún objeto, sino que se encontraba en posesión de su objeto sin haberlo deseado y, en consecuencia, no podía fomentar el deseo correspondiente. En el segundo estadio el objeto aparecía diluido en su peculiar diversidad y se puede afirmar que el deseo, en tanto buscaba su objeto en dicha diversidad, no tenía en realidad ningún objeto propiamente tal y ni siquiera estaba aún determinado en cuanto deseo. En *Don Juan,* por el contrario, el deseo está absolutamente determinado en cuanto deseo y representa, tanto en el sentido intensivo como extensivo, la unidad inmediata de los dos estadios anteriores. El primer estadio deseaba, idealmente, lo singular concreto; el segundo lo deseaba dentro de la categoría de la multitud dispar; y el tercer estadio crea la unidad de ambos. El deseo halla en lo singular su objeto absoluto y lo desea de una manera también absoluta. En esto consiste la seducción que hay en este estadio definitivo, de la que hablaremos más adelante. Por eso mismo el deseo en este estadio es totalmente sano, victorioso, triunfante, irresistible y demoníaco. Claro que nunca hemos de pasar por alto que aquí no tratamos precisamente del deseo en un individuo particular, sino que hablamos del deseo en cuanto principio y definido espiritualmente como aquello que el espíritu excluye. Ésta es la idea de la genialidad sensual, que quedó descrita de una manera sucinta anteriormente. La expresión de esta idea es Don Juan y, a su vez, la expresión de Don Juan es única y exclusivamente la música. De estos dos aspectos esenciales trataremos continuamente y desde diversas perspectivas en las siguientes páginas. Con ello, aunque de un modo indirecto, demostraremos también el significado clásico de esta ópera. Sin embargo, para facili-

tarle al lector una idea panorámica de todo el conjunto, procuraré reunir las diferentes consideraciones en una serie de puntos bien precisos.

Mi intención, por lo pronto, no es decir algo particular acerca de esta música. Y, sobre todo, con la ayuda de los espíritus buenos me guardaré cuidadosamente de no acumular un sinnúmero de predicados fútiles, pero que imponen con su clamorosa sonoridad. Tampoco dejaré al descubierto la impotencia del lenguaje perdiéndome en una especie de lujuria lingüística. Y esto no es porque crea, ni muchísimo menos, que ello representa una imperfección del mismo lenguaje, sino más bien una potencia excelsa. Pero precisamente por eso me cuidaré con tanto mayor esmero de estimar el valor de la música dentro de sus propios límites. Lo que yo quiero es, en primer lugar, esclarecer la idea desde los más varios puntos de vista y al mismo tiempo poner en claro su relación con el lenguaje. En segundo lugar, y como fruto de lo anterior, deseo dilatar todo lo que pueda ese territorio en que se asientan los lares de la música, como obligándola con mis trucos terroríficos a que se expanda por todo el ámbito y yo no tenga, mientras ella resuena vigorosa y libre, ya nada que decir, sino solamente: ¡escuchadla! De esta manera pienso llevar a cabo el máximo esfuerzo realizable en el sentido de la estética. Otra cosa es que tenga éxito en esta difícil empresa. Cada predicado o atributo que se emplee sólo será válido señalando en una dirección única, es decir, que habrá que considerarlo algo así como una carta de emplazamiento. Claro que en este caso no hemos de olvidar, ni mis lectores ni yo mismo, que quien tiene una carta de emplazamiento en sus manos no por eso ya tiene igualmente a su alcance y a buen recaudo al individuo o individuos demandados. Toda la disposición y contextura íntima de la ópera será también objeto de especial mención a su debido tiempo, sin que en ningún momento se me ocurra a este propósito ponerme a gritar desaforadamente toda una retahíla de exclamaciones famosas, como por ejemplo: O!, *bravo schwere Noth Gotts*

Blitz bravissimo. No, lo único que haré será forzar a la música para que se despliegue ampliamente. Y creo, como ya dije antes, que de esta manera se logra todo lo más que podemos, en un sentido puramente estético, con respecto a un asunto musical. Mi propósito, pues, no es ofrecer un largo comentario de la música, un comentario que en el mejor de los casos solamente contendría una serie de incidencias subjetivas y algunos rasgos idiosincrásicos. Eso sí, estas incidencias y estos rasgos encontrarían eco a las mil maravillas en las cualidades análogas del alma de no pocos lectores. Pero sólo en ellos. Por eso no es de extrañar que haya fracasado casi por completo un comentarista de las dotes admirables del Dr. Hotho[14], magnífico de gusto, muy capacitado para la reflexión y con muchos recursos para expresarse bien. Con el *Don Juan*, sin embargo, ha fracasado. Porque, de un lado, su interpretación termina aquí por degenerar en mera palabrería cuando intenta ofrecernos una equivalencia de la riqueza armónica de Mozart; o, a lo sumo, no suena más que como un eco débil y una pálida copia de la exuberancia lujuriante y plenamente sonora de la música mozartiana. Y, por otro lado, esa interpretación tan pronto convierte a Don Juan en algo más que lo que éste es en la ópera —es decir, que queda convertido en un sujeto de la pura reflexión—, como tan pronto le convierte en algo menos. Esto último, evidentemente, se debe a que Hotho no ha sabido captar en absoluto el rasgo esencial y profundo de esta ópera. *Don Juan* para él no es más que la mejor de todas las óperas, pero no cualitativamente distinta de las otras óperas. Ahora bien, mientras no se vea claro esto con la certeza abarcadora de un hábil ojo especulativo, no se podrá decir nunca nada sobre Don *Juan* de una manera digna y justa. Y esto aunque sea un portento de tal magnitud que, de haber visto esto claro, podría hablar mil veces

[14] [H. G. Hotho, discípulo y secretario de Hegel, es el que publicó la *Estética* del maestro. Kierkegaard le cita en atención a su propio libro: *Vorstudien für Leben und Kunst*].

mejor —en todos los sentidos, de esplendor, caudal y especialmente con mucha más verdad— que el que ahora se atreve a dirigirles la palabra.

Yo no cesaré nunca, en oposición al procedimiento que acabo de relatar, de seguir las huellas del fenómeno musical buscando su rastro en la idea, en la situación, etc., etc. Y así estaré siempre con el oído presto a que salte como una gran pieza; y cuando haya conseguido que mis lectores se hagan musicalmente tan receptivos como yo, de tal suerte que les parezca que están oyendo la música, aunque en realidad no oyen nada, entonces habré cumplido mi tarea y me quedaré como mudo, una vez que tanto a mis lectores como a mí mismo les haya dicho: ¡escuchad!

¡Oh genios benévolos que protegéis todo amor inocente! A vosotros os encomiendo toda mi alma; vigilad mis pensamientos laboriosos para que sean dignos de su objeto; haced que mi espíritu resulte un instrumento bien afinado; concededme que las dulces inspiraciones de la elocuencia posen suavemente sobre aquellos pensamientos y dadme la serenidad bendita de los estados de alma fecundos. ¡Oh espíritus justos que montáis guardia en las fronteras del reino de la belleza! A vosotros os pido encarecidamente que me guardéis también a mí para que un entusiasmo equivocado y un celo ciego por convertir la ópera de *Don Juan* en todas las cosas habidas y por haber, no me lleve a tratarla injustamente, a empequeñecerla y hacer de ella algo distinto de lo que realmente es: lo más elevado de todo. ¡Oh espíritus poderosos que sabéis conmover el corazón humano, sedme propicios para que logre cautivar a mis lectores, pero no con los lazos de la pasión o los artificios de la elocuencia, sino con la eterna verdad del convencimiento!

III

La genialidad sensual, definida como seducción

No se sabe cuándo nació la idea de Don Juan, pero una cosa es cierta, a saber, que pertenece al cristianismo y que a través del cristianismo pasa a pertenecer por derecho propio a la Edad Media. Es más, aunque en los documentos históricos no pudiéramos perseguir con una mínima seguridad la trayectoria de esta idea hasta retrotraernos a ese gran período en la historia de la conciencia humana, hemos de afirmar, no obstante, que un análisis a fondo de la íntima peculiaridad de tal idea sería más que suficiente para sacarnos de toda duda en este punto. La Edad Media, en general, es la que ha forjado, consciente o inconscientemente, todas las ideas de representación de los grandes tipos. Cada tipo ha quedado totalmente representado por un individuo particular, pero de tal suerte que sólo uno de sus aspectos concretos sea definido como cifra de la totalidad, la cual, consiguientemente, acaba por manifestarse en un solo individuo particular. De esta manera el individuo en cuestión es al mismo tiempo más y menos que un simple individuo. De ahí que al lado de tal individuo siempre haya otro que represente de un modo igualmente totalitario un segundo aspecto del contenido vasto de la vida, por ejemplo: junto al escolástico, el caballero; y junto al clérigo, el laico. Entonces la dialéctica extraordinaria de la vida

nunca deja de evidenciarse en los diversos individuos representativos, que con la mayor frecuencia aparecen enfrentados por parejas. La vida no existe más que *sub una specie*, y ni siquiera se barrunta todavía la enorme síntesis dialéctica que entraña la vida en su unidad *sub utraque specie*. Por eso los contrastes o contradicciones de una forma determinada de vida suelen las más de las veces pasar desapercibidos o ser del todo indiferentes para las restantes. Pero todo esto lo ignora la Edad Media. Lo que significa que ella encarna y realiza inconscientemente la idea de las diversas representaciones. Solamente una consideración posterior será capaz de descubrir allí el perfil exacto de la idea. Cuando la Edad Media, a conciencia, establece a un determinado individuo como representante de la idea, entonces suele colocar gustosamente a su lado otro personaje representativo, que nunca deja de relacionarse con el primero. Esta relación es cómica la mayoría de las veces, de tal suerte que uno de esos individuos viene como a compensarnos de la grandeza desmesurada que el otro tiene en lo concerniente a la vida real. Los ejemplos abundan. Así siempre encontramos a la vera del rey al bufón; junto a Fausto, a Wagner; junto a Don Quijote, a Sancho Panza y con Don Juan, a Leporello. Esta forma de asociación pertenece también esencialmente a la Edad Media.

Por lo tanto, la idea pertenece a la Edad Media. Esto no quiere decir que haya que atribuírsele a un determinado poeta medieval, sino que más bien es una de esas ideas madres que han brotado con originalidad autóctona en el seno consciente de la vida popular. La Edad Media no podía por menos de hacer objeto de sus consideraciones esa discordia entre la carne y el espíritu que el cristianismo ha introducido en el mundo. De esta manera convirtió cada una de dichas partes contrincantes en objeto de diversas concepciones. Don Juan es en definitiva, si se me permite hablar de un modo tan reduplicativo, la encarnación de la carne o, dicho más suavemente, la inspiración carnal del espíritu propio de la carne. En esto ya hemos hecho bastante hincapié

en las páginas anteriores. Lo que deseo ahora es rozar la cuestión de si Don Juan ha de ser referido a una época temprana o a una época tardía de la misma Edad Media. Todo el mundo puede ver con facilidad la relación esencial que Don Juan guarda con esa edad. Pero ¿en qué momento apareció su idea? He aquí una alternativa. Porque una de dos: o Don Juan es la anticipación discordante e incomprendida del erotismo que vio la luz con la venida del caballero, o la caballería no es aún sino una contradicción relativa del espíritu. En este último caso, naturalmente, el contraste aludido se iría acentuando poco a poco, hasta llegar a una sazón que coincidiera con la entrada de Don Juan en escena y como encarnación de la sensualidad que se enfrenta con todas sus fuerzas al espíritu. El erotismo de la época caballeresca significa una cierta analogía con el del helenismo; porque ambos están sólo determinados de una forma anímica. La única diferencia estriba en que en el primer caso la forma de determinación anímica cae dentro de una común determinación espiritual o, si se prefiere, está incluida sencillamente en una determinación de totalidad. La idea de la femineidad nunca cesa de moverse vanamente. Esto no acontecía en el helenismo, en el que cada mujer —como cada hombre— no pasaba de ser una bella individualidad, pero sin que se hubiera descubierto todavía lo femenino en cuanto tal. Por eso el erotismo caballeresco guardaba, incluso para la conciencia medieval, una cierta relación conciliadora con el espíritu, si bien éste con su celosa severidad lo consideraba sospechoso. Si partimos de la tesis de que el espíritu en cuanto principio ha sido realmente introducido en nuestro mundo, entonces podemos pensar muy bien que ya desde el primer momento empezó a tener fuerza hegemónica la contradicción más violenta y la más enconada separación del espíritu. Así, desde luego, estarían las cosas en los primeros momentos y solamente después irían suavizándose poco a poco. En este caso Don Juan pertenecería indudablemente a la temprana Edad Media. En cambio, si se supone que las cosas sucedieron al revés, per-

tenecería a un período tardío de esa misma época. Es decir, que la relación mutua de aquellos elementos no fue violenta al principio, sino que se fue desarrollando cada vez más hacia la meta de la absoluta oposición. Este segundo proceso es el más lógico, pues lo natural es concebir que el espíritu fuese retirando sucesivamente sus acciones de la sociedad originaria, con el fin de trabajar por su propia cuenta e instalar en su lugar adecuado la categoría del escándalo[15]. En una palabra, que con el decurso del tiempo llegamos a un determinado instante en el que la Edad Media comienza a destacarse y nos ofrece también una idea similar a la de Don Juan, esto es, la idea de Fausto. Hemos de advertir, sin embargo, que se debe colocar la del primero en un período un poco anterior.

El espíritu —definido única y exclusivamente en cuanto espíritu— desde el momento en que renuncia al mundo, experimenta que éste no sólo ha dejado de ser su propia casa, sino que ni siquiera puede ser el teatro donde represente su peculiar papel. Entonces, decididamente, emprende el vuelo hacia más altas regiones y abandona la mundanidad, dejando el campo libre a la potencia contra la que siempre ha estado en lucha y a la que ahora cede el sitio. En ese mismo momento, cuando el espíritu se desvincula de la tierra, empieza la sensualidad a manifestarse con todo su vigor. Ésta no tiene nada que objetar en contra del cambio acaecido, al revés, considera muy beneficiosa su separación del espíritu y se alegra muchísimo de que la Iglesia no les obligue a permanecer juntos, sino que ha terminado por cortar los lazos que les ataban. Y así, más poderosa que nunca, la sensualidad ya puede desplegar al viento toda su riqueza y todo su gozo y su júbilo. Podemos decir que en este momento la sensualidad se asemeja al eco reservado que habita solitario en medio de la naturaleza. ¡Ese eco que jamás le dirige el primero la palabra a nadie! ¡Ese eco que nunca habla sino después de haber sido requerido! ¡Ese eco

[15] [Esta última palabra se recoge en griego dentro del texto].

que fue tan feliz en aquellos tiempos en que sonaban los cuernos de caza del caballero, y sus canciones de amor, y el aullido de la jauría, y el resuello de los caballos..., sí, repito, que fue tan feliz que no se cansaba nunca de repetir todos esos sonidos una y mil veces, y luego, al final, acababa repitiéndolos quedamente para sí mismo, como queriendo eternizarlos en su memoria! No de otro modo, una vez que el espíritu lo ha abandonado, el mundo entero se convierte para el espíritu mundano de la sensualidad en una estancia llena de ecos por todas partes. En la Edad Media se habló mucho de un monte que no se encuentra en ningún mapa y que se llama *Venusberg*. Aquí la sensualidad está como en su propia casa y encuentra sus placeres salvajes, pues se trata de un reino, de un estado aparte. En este reino no pueden instalarse ni el lenguaje, ni la circunspección del pensamiento, ni ninguno de los logros tan laboriosos de la capacidad reflexiva. Porque en él sólo se escucha la voz elemental de la pasión, el juego de los deseos y la zarabanda brutal de la embriaguez. Sí, en él sólo se goza estando envueltos por un tumulto eterno. El primogénito de este reino es Don Juan. Esto no significa aún que éste sea un reino del pecado, pues hay que considerarlo exclusivamente en ese momento en que aparece en medio de la indiferencia estética. Sólo empezará a mostrarse como reino del pecado en el instante en que haga acto de presencia la reflexión, pero para entonces ya habrán matado a Don Juan y se habrá apagado la música. Lo que queda no es más que el espectáculo de la obstinación desesperada que, impotente, se enfrenta a una situación de auténtico naufragio, sin una tabla de salvación a la que asirse y sin que los mismos sonidos sirvan ya de nada. En cambio, en ese momento en que la sensualidad aparece como aquello que ha de ser excluido, es decir, como aquello con lo que el espíritu ya no quiere hacer nada, aunque todavía no lo haya sentenciado ni reprobado..., en ese momento, repito, la sensualidad reviste la forma que acabamos de describir y se caracteriza como lo demoníaco en medio de la indiferencia estética.

Claro que esta indiferencia no dura apenas nada y en seguida nos encontramos con que todo ha cambiado y la misma música ha dejado por completo de sonar. Fausto y Don Juan son los titanes y los gigantes de la Edad Media. Por lo que se refiere a la grandeza de sus esfuerzos, igualan a los de la antigüedad, pero son diferentes en cuanto que los realizan aisladamente y no forman una unión de fuerzas que, gracias a la unión, podían ser verdaderamente titánicas. En este caso toda la fuerza está concentrada en un solo individuo concreto.

Don Juan es, por lo tanto, la expresión de lo demoníaco definido como sensualidad; Fausto, por su parte, es la expresión de lo demoníaco definido como espiritualidad que queda excluida por el espíritu cristiano. Estas dos grandes ideas guardan una esencial relación mutua y son muy semejantes. En este sentido cabría esperar el que también tuvieran de común el haber sido ambas conservadas por una determinada leyenda. Esto es lo que sucede, como es bien sabido, con Fausto. Existe un libro popular[16] cuyo título es bastante conocido, si bien el mismo libro es muy poco o nada consultado, cosa que no deja de extrañar especialmente en estos tiempos tan atareados con la idea del Fausto. ¡Así va el mundo! En este librito nadie repara, como si fuese un insignificante libro popular. Lo que no es óbice, claro está, para que cualquier licenciado o catedrático se crea con la suficiente madurez intelectual como para publicar un libro sobre Fausto que les acredite entre los innumerables lectores, y esto por más que en su dichoso libro no hagan más que repetir fielmente lo que han dicho todos los demás li-

[16] [Kierkegaard anota el título en sus *Papirer*, 1, C 107, e incluso la dirección de la librería en que lo compró. «El Doctor Johan Fausto, muy conocido en el mundo entero como nigromante y hechicero, y también por su pacto con el diablo, por sus hazañas prodigiosas y por su espantosa muerte». Este libro es una adaptación o traducción danesa del primer «libro popular», alemán naturalmente, en que se trató y recogió la leyenda de Fausto: *Historia von Dr. Fausten*, publicada en 1587].

cenciados y científicos bien acreditados. A estos señores, en definitiva, no les cabrá nunca en la cabeza que es una cosa muy hermosa que lo verdaderamente grande sea común a todos los hombres. ¿Cómo van a tolerar que cualquier mozo de cuadra pueda comprar aquel libro en la librería de la «Viuda Tribler» —o, sin ir tan lejos, se lo compre a una de las vendedoras de canciones de la «Halmtorvet»[17] — y luego lo lea a media voz, para sí mismo, precisamente en los momentos en que Goethe compone su poema *Fausto*? Y, sin embargo, merece la pena que se le preste atención a este pequeño libro popular, pues tiene esa estupenda cualidad que tanto se ensalza en los vinos, esto es, mucha solera. En este sentido podemos decir que viene a ser como un excelente embotellado de la Edad Media y que, mientras lo abrimos, despide un aroma tan delicioso, suave y peculiar que nos sentimos extrañamente turbados y alegres.

Pero ya hemos hablado bastante de este precioso libro. Lo único que yo quería es hacer caer en la cuenta a mis lectores que acerca de Don Juan no tenemos ninguna leyenda semejante. En este caso no hay ningún libro popular ni ninguna canción que nos hayan conservado con ediciones sucesivas la memoria del héroe. Es de presumir, no obstante, que haya existido alguna leyenda relativa a Don Juan, pero lo más probable es que tal leyenda haya recogido un solo rasgo muy particular y quizá menos extenso que las pocas estrofas que le sirvieron a Bürger de inspiración para componer su *Leonora*. Es casi seguro que ese rasgo particularísimo no sea otra cosa que una mera indicación numérica. Porque, o me equivoco mucho, o la famosa cifra de las 1.003 es de origen legendario. Es obvio que se considere una leyenda muy pobre la que no contiene más que ese dato, y esto mismo es lo que explica admirablemente el que no haya sido recogida en ningún escrito de la época. Sin

[17] [Es una de las plazas públicas de Copenhague. En cuanto a la librería y Editorial de la «Viuda Tribler», se hallaba en la «Ulkegade», número 107; y ésta es la dirección mencionada en el lugar de la nota anterior].

embargo, la cifra aludida entraña una magnífica propiedad y un atrevimiento lírico que quizá muchos no noten, cabalmente porque están muy acostumbrados a verlo.

Es cierto, pues, que esta idea no ha sido expresada por la leyenda popular como lo fue la idea de Fausto, pero ha sido conservada de otra manera. Porque, como es bien sabido, Don Juan ya existe desde tiempos muy remotos como personaje bufo. Esta fue, desde luego, su primera existencia. De esta forma la idea fue concebida primeramente como idea cómica, lo que nos demuestra una vez más que la Edad Media no sólo fue hábil para crear ideales, sino que también supo ver certeramente el lado cómico que aquéllos incluían en su sobrenaturál grandeza. Porque no cabe duda de que era una situación cómica bastante bien escogida ésa de representarnos a Don Juan como un fanfarrón que se las da de haber seducido a todas las jóvenes que encontró en su camino y, por añadidura, poner junto a él a Leporello, el sufrido criado que se creía a pies juntillas todas las baladronadas de su amo. Es más, aunque las cosas no hubiesen sucedido de esa manera y ni siquiera se las hubiese concebido así, era de todo punto necesario que el efecto cómico se produjera, como consecuencia inevitable de los contrastes que había entre el héroe y el escenario en que aquél se movía. De un modo parecido hay también algunas leyendas medievales que nos hablan de unos héroes tan corpulentos que medían media vara de entrecejo. Y ¿quién dirá que no produciría un efecto de gran comicidad el ver entrar en escena a un hombre ordinario que hacía ademán de poseer un entrecejo tan enorme?

Todo lo que acabo de decir acerca de la leyenda de Don Juan no lo habría traído a colación aquí si no estuviera estrechamente relacionado con el tema principal de este ensayo y no contribuyera a dirigir el pensamiento por los rumbos fijados. Porque mientras no se estableciera que la música era el medio apropiado de la expresión de la idea de Don Juan, ésta siempre encerraría algo de enigmático, lo que nos explicaría su pasado tan pobre en comparación

con el de la idea de Fausto. Este, desde luego, es una idea, pero también es esencialmente un individuo. El resultado propio de la especulación es representarse lo espiritual-demoníaco concentrado en un solo individuo, mas no cabe en modo alguno imaginarse lo sensible concentrado en un individuo. Don Juan oscila continuamente entre ser idea —esto es, fuerza, vida, etc.— e individuo. Esta oscilación constituye cabalmente el fenómeno de la vibración musical. Cuando el mar se embravece, las olas montañosas forman en esa agitación diversas figuras que semejan seres reales. Se podría pensar que esas figuras enormes eran las que empujaban el furor de las olas, pero no sucede así, sino al revés, que es el flujo contrario de las olas el que forma tales figuras. Algo parecido es lo que acontece con Don Juan. Es una figura casi etérea que aparece constantemente, sin adquirir nunca una forma determinada o cierta consistencia. Es un individuo que está creándose sin cesar, sin que jamás podamos llegar a verlo acabado. De su historia no sabemos apenas nada que sea distinto de los ruidos que percibimos cuando escuchamos los embates de las olas. Y podemos afirmar que solamente comprendiendo así a Don Juan tendrá todo el conjunto suficiente sentido y profunda significación. Pues, evidentemente, sería muy cómico que nos imagináramos un individuo particular y le viéramos u oyéramos decir que él había seducido nada menos que a mil tres damas. Porque tan pronto como el individuo en cuestión sea un particular, habrá que poner el acento y destacar otro aspecto completamente distinto, a saber, a quiénes ha seducido y cómo. La ingenuidad de la leyenda o de la creencia popular puede muy bien enunciar estos sucesos sin caer para nada en la cuenta de su lado cómico, pero a la reflexión le es absolutamente imposible. En cambio, cuando se concibe a Don Juan dentro de la música y en la música, ya no tenemos delante un determinado individuo particular, sino más bien la fuerza de la naturaleza y lo demoníaco, que nunca se cansará ni nunca cesará de seducir y seducir. Esto sería tan difícil, por no decir imposible,

como que el viento dejara de soplar, o el mar de mecerse, o una catarata de lanzar el agua de arriba a abajo. En este sentido no hay ninguna dificultad en que el número de las seducidas sea cualquier otro, incluso uno infinitamente mayor. A veces, cuando se tiene que traducir el texto de la ópera, no resulta nada fácil llevar a cabo ese trabajo con la fidelidad necesaria para que la traducción no solamente convenga al canto, sino también para que armonice en cierto modo con el contexto y, en consecuencia, con la música. Otras veces, por el contrario, este detalle es por completo indiferente. Tomaré, como ejemplo de esto último, las cifras numéricas que se citan en la famosa lista del *Don Juan*. He de advertir, sin embargo, que no consideraré esas cifras con la ligereza habitual que las toma la gente, creyendo que en realidad no tienen ninguna importancia. Al revés, yo seré muy serio, en el sentido estético se entiende, tratando este asunto. Por eso, precisamente, considero que las cifras reseñadas son indiferentes. A pesar de ello deseo resaltar una peculiaridad del número 1.003, a saber, que es un número impar y fortuito. Esto tiene su importancia, pues nos causa la impresión de que la lista no es definitiva, sino todo lo contrario, que Don Juan está en plena faena, haciendo siempre de las suyas. De tal suerte que uno casi siente lástima por el pobre Leporello que no solamente —según él mismo nos dice— ha de montar guardia a la puerta de las casas en que tienen lugar las fechorías de su amo, sino que también ha de llevar una contabilidad tan enorme que se vería en apuros para hacer lo mismo cualquiera de los contables de unos grandes almacenes.

Con Don Juan, pues, la sensualidad ha quedado concebida como principio por primera vez en el mundo. Esto significa, además, que el erotismo se define ahora con un nuevo atributo, a saber: *la seducción*. Es bastante curioso que la idea de un seductor haya sido completamente desconocida en el mundo helénico. Claro que con esto no intento en modo alguno hacer elogios del helenismo, pues en aquella época, como todos saben muy bien, ni los dioses ni los

hombres eran modelos de virtud que digamos en las cosas del amor. Pero tampoco es mi intención censurar al cristianismo en este aspecto, pues sólo posee esa idea fuera de sí mismo. El hecho de que al helenismo le falte esta idea se explica porque toda su vida está definida por la categoría de lo individual. Lo psíquico tenía así una preponderancia absoluta o, al menos, nunca dejaba de armonizar con lo sensible. Su amor, por consiguiente, era psíquico, no sensual. Y éste es el motivo que inspira ese pudor característico en todas las formas del amor helénico. Los griegos se enamoraban de una muchacha y removían el cielo y la tierra con tal de conseguirla. Quizá, si tenían éxito, la dejaban después plantada para lanzarse a nuevas aventuras amorosas. En cierto sentido, por su inconstancia, se les podía comparar un poco con Don Juan. Pongamos, como ejemplo único, el caso de Hércules. Este era bien capaz de suministrarnos una lista bastante considerable si pensamos que a veces se encargó de familias enteras, familias que contaban hasta con cincuenta muchachas y de las que Hércules daba cuenta —según algunas versiones legendarias— en una sola noche. Hércules, sin embargo, es esencialmente distinto de un *donjuán*; Hércules no es ningún seductor. Porque si consideramos el amor griego a fondo, esto es, atendiendo a su verdadera concepción, veremos que se trata de un amor esencialmente fiel, precisamente por ser psíquico. El hecho de que un individuo concreto ame a muchas no deja de ser incidental, como también lo es, con relación a las muchas que ama, el que en un momento determinado ame a una nueva. La razón es bien sencilla, pues mientras ama a una, no piensa en la siguiente. Don Juan, en cambio, es un seductor de raíz. Su amor no es psíquico sino sensual. Y el amor sensual, por definición, no es un amor fiel, sino absolutamente pérfido. O lo que es lo mismo, no ama a una sola, sino que las ama a todas, es decir, las seduce. En realidad solamente existe de momento y en el momento. Y ya sabemos que el momento, según su concepto, no es más que una mera suma de momentos; y es así como nos tropezamos con el seductor.

El amor caballeresco es también psíquico y, en consecuencia, es por definición esencialmente fiel. Sólo el amor sensual es por definición esencialmente pérfido. Esta su peculiar perfidia se manifiesta también de otra manera, en cuanto nunca pasa de ser una simple repetición. El amor psíquico es por esencia dialéctico, y esto en un doble sentido. Por un lado, siempre hay en él dudas e inquietud, aunque también trata de alcanzar la felicidad, ver cumplidos sus deseos y encontrar la correspondencia amorosa. El amor sensual no tiene semejantes preocupaciones. Pero el anterior no puede estar sin ellas. El propio Júpiter se sentiría en este caso inseguro de su victoria y no podría cambiar nada las cosas, ni tampoco lo desearía. Con Don Juan es diferente, siempre se mete por la vía más corta y nunca lo podemos imaginar sino en cuanto totalmente victorioso. Alguno creería que ésta era su ventaja pero en realidad es su pobreza. El amor psíquico, en segundo lugar, es también dialéctico en otro sentido, por cuanto se diferencia con cada individuo particular constituido en objeto amoroso. En esto consiste su riqueza y su contenido plenario. Pero con Don Juan la cosa es distinta. Pues Don Juan no tiene tiempo para tanto y todo se le convierte en mero asunto momentáneo. Al amor psíquico se le puede aplicar en cierto sentido la famosa frase: «verla y amarla fue todo uno»..., con la particularidad de que en este caso no hacemos más que indicar el comienzo de una cosa. En cambio, aplicada a Don Juan, la frase tiene otro significado. También para él «verla y amarla es todo uno», pero como asunto de un momento, como algo que en ese mismo momento ya ha concluido y luego no hace más que repetirse indefinidamente en la misma forma pasajera. Si nos imaginamos en Don Juan una brizna del amor que roza el alma, entonces resultaría ridículo y contradictorio —por no decir inconcebible— situar en España la cifra de las 1.003. Esto sería una exageración a ojos vistas y, aunque sólo pensáramos en ello como una quimera, nos llenaría de confusión. Por eso, si no tuviéramos otro medio que el lenguaje

para describir este amor, nos veríamos en no pequeño aprieto. Porque, una vez que se ha renunciado a la ingenuidad que se traga con la mayor inocencia del mundo lo de las 1.003 en España, se nos exige otra cosa más, a saber: la individualización anímica. La estética en modo alguno se da por satisfecha con semejantes confusiones, ni tampoco está dispuesta a admitir que se la sorprenda con números aritméticos.

El amor psíquico se desenvuelve cabalmente en medio de la espléndida diversidad de la vida individual, en la que los matices son en realidad lo importante. Por el contrario, el amor sensual es bien capaz de confundirlo todo. Lo esencial para él es la femineidad completamente abstracta y, a lo sumo, solamente tiene en cuenta las diferencias sensibles más acusadas. El amor psíquico es permanencia en el tiempo, el sensual desaparece sin cesar con el mismo tiempo, y el medio que expresa este desaparecer es precisamente la música. La música es muy apta para expresar todo eso, pues es mucho más abstracta que el lenguaje y enuncia, por idéntica razón, no lo particular, sino lo general en toda su generalidad. Digamos, no obstante, que la música no enuncia esa generalidad con la abstracción propia de la reflexión, sino con la concreción peculiar de la inmediatez.

Como ejemplo que ayude a entender mejor lo que digo, examinaré más de cerca la segunda aria del criado, esto es, la que contiene la lista de las mujeres seducidas. Este número puede ser considerado como la verdadera epopeya de Don Juan. Y si alguien pone en duda la exactitud de esta afirmación, que haga el siguiente experimento. Por lo pronto, que empiece imaginándose a un poeta dotado por la naturaleza tan magníficamente como nunca lo fue poeta alguno hasta la fecha. Confiérale a su poeta el más rico caudal de expresión y un dominio y una autoridad enormes sobre todas las fuerzas del lenguaje. Que todo aquello en que alienta la vida le obedezca y sea sumiso a las más leves indicaciones del afortunado poeta. Que todo esté listo y acabado a la menor orden suya. Y, como si todo esto

fuera poco, que nuestro interlocutor rodee a su poeta de numerosas cohortes de fulgores alígeros, de mensajeros ágiles que alcancen las ideas con su vuelo más rápido; que nada se le escape, ni el más leve movimiento; que no haya ningún secreto para él y que en el mundo entero no quede nada que se resista a su admirable capacidad expresiva. Y ahora, con todas estas dotes y felices concurrencias, que el poeta elegido reciba el encargo de cantar épicamente a Don Juan y que desdoble la lista de las mujeres seducidas. ¿Cuál sería el resultado? Desconcertante, sin duda, porque el poeta no terminaría jamás. Lo épico, si así se quiere, tiene el defecto de poder continuar indefinidamente. Su héroe —en este caso Don Juan— que improvisa siempre, puede continuar sin ningún límite que se le interponga. El poeta se perderá indefectiblemente en la diversidad de los detalles y su tarea no saldrá de ahí, pues tiene más que suficiente e incluso gozará no poco con ello. Pero nunca jamás conseguirá el efecto que Mozart ha alcanzado. Es más, aun suponiendo que el poeta terminara su tarea, no habría logrado decirnos ni siquiera la mitad de lo que Mozart ha expresado en este solo número. Mozart no se ha perdido en la diversidad, sino que hace que ciertas agrupaciones de alto coturno pasen por delante de nosotros. Este hecho tiene sus buenos motivos en el medio mismo que se emplea, es decir, en la música, la cual es demasiado abstracta como para expresar las diferencias. De esta manera la epopeya musical resulta relativamente corta y, sin embargo, entraña de un modo incomparable la propiedad épica de poder continuar indefinidamente. Porque no hay ninguna dificultad en que se ejecute otra y mil veces desde el principio, y así oírla de nuevo cuantas veces queramos. Precisamente porque lo general ha quedado expresado en y con la concreción peculiar de la inmediatez. Aquí no estamos escuchando un reportaje de Don Juan como si éste fuera un individuo particular. Ni tampoco le oímos hablar. Lo que escuchamos es una voz, la voz de la sensualidad, y esta voz se oye a través de las nostalgias que claman por lo eterno

femenino. Don Juan es épico única y exclusivamente porque siempre es capaz de terminar y volver a comenzar como si tal cosa. Pues su vida es una suma de momentos que se repelen, que no tienen ninguna trabazón. Su vida, en cuanto momento, no es más que la suma de los distintos momentos; y, viceversa, en cuanto suma de momentos no pasa de ser un simple momento. Don Juan radica en esta generalidad, en esta oscilación constante entre ser individuo y ser una fuerza de la naturaleza. La estética tendrá que recurrir a otras categorías muy diferentes en cuanto se trate de un individuo. Por esta misma razón juzgamos que está completamente en regla y que encierra un profundo significado íntimo el hecho de que la joven Zerlina, que es objeto de seducción en la ópera, sea una muchacha campesina de las del montón. Los estetas hipócritas —que por querer dárselas de haber comprendido a los poetas y a los compositores no hacen más que contribuir a que éstos sean mal interpretados— nos dirán quizá, pretendiendo enseñarnos, que Zerlina es una muchacha excepcional. Pero quienquiera que diga esto, demuestra bien a las claras que ha entendido a Mozart totalmente al revés y que las categorías que emplea son falsas. Que ha entendido mal a Mozart es una cosa más clara que el agua, ya que Mozart procuró hacer todo lo que estaba en su mano para mostrar a Zerlina como una muchacha de las más corrientes. Este aspecto no se le ha escapado al propio Hotho, aunque en realidad no llegó a callar los profundos motivos que lo determinan. Porque es indudable, en el caso de que el amor de Don Juan no estuviera definido en la línea de la sensualidad, sino de otra manera por completo distinta —con lo que tendríamos en Don Juan un seductor en el sentido espiritual de la palabra, sentido que explicaremos más adelante—, es indudable, repito, que en ese caso constituiría un vicio capital de la ópera en cuestión el haber traído a escena una insignificante muchacha labradora como heroína de la seducción tan dramáticamente descrita. Entonces la estética le hubiera exigido a Don Juan una tarea mucho

más difícil. Pero no es éste el camino, pues Don Juan no se para en estas diferencias entre muchachas. Yo creo que si Don Juan tomase la palabra para terciar en este asunto, diría poco más o menos lo siguiente: «¡Ay, amigos míos, os equivocáis de medio a medio, porque yo no soy ningún marido que necesite una muchacha excepcional para llegar a ser feliz! Lo que a mí me hace feliz lo tienen todas las muchachas, cualquiera que sea, y es por eso que las tomo a todas». Así hay que entender aquellas palabras que citábamos en el capítulo anterior: «Incluso... a las coquetas de sesenta años». O aquellas otras que aparecen en la misma estrofa, un poco más atrás: *purchè porti la gonnella, voi sapete quel che fa*[18]. Para Don Juan cualquier muchacha es una muchacha corriente, y cualquier aventura galante es para él una historia de todos los días. Zerlina es joven y hermosa y, sobre todo, es una mujer, esto es lo excepcional, lo que ella tiene en común con cientos y cientos de mujeres. Don Juan, sin embargo, no desea lo excepcional, sino lo común, lo que cada mujer posee en común con todas las demás mujeres. Si no se hace hincapié en esto, entonces Don Juan dejaría de ser absolutamente musical y la estética reclamaría que se hablase, que tuvieran lugar muchas réplicas. Pero no hay que apurarse, pues las cosas suceden como vamos diciendo y así Don Juan es absolutamente musical.

Ahora, brevemente, voy a analizar este aspecto desde una nueva perspectiva y apoyándome en la contextura íntima de la ópera. Doña Elvira resulta un enemigo peligroso para Don Juan. Esto se ve muy claro y no pocas veces en las réplicas que el traductor danés de la opera pone en boca del héroe. Ya hemos demostrado antes de pasada que a Don Juan no le van las réplicas y que, por consiguiente, es un error presentarle de esa manera. Lo que no quiere decir que la réplica sea de suyo mala y no pueda contener, en el caso que nos ocupa, alguna buena lección particular. Don Juan, pues, teme a Doña Elvira. A más de un esteta se le

[18] [«Basta con que lleve faldas, para que sepáis cómo se comporta él»].

ocurrirá casi de seguro venir a esclarecer este punto con un largo parlamento en que se diga que Elvira era una muchacha excepcional, etc., etc. Todo esto es gastar pólvora en salvas. Porque Doña Elvira es peligrosa para Don Juan por la sencilla razón de que ha sido seducida. Otro tanto, exactamente, podemos afirmar acerca de Zerlina. Lo importante aquí es que la mujer, cualquiera que ella sea, haya quedado seducida. Pues de este modo y hasta cierto punto, aparece elevada a un plano superior, puesto que cobra una nueva conciencia de sí misma, conciencia que Don Juan no tiene. Por eso resulta peligrosa para él. Y lo que la hace peligrosa —con lo que se corrobora una vez más lo dicho— no es lo que haya en ella de accidental y exclusivo, sino lo que hay en ella de común con las demás mujeres.

Don Juan, por lo tanto, es un seductor, su erotismo es seducción. Con esto, si se entiende bien, quedan dichas muchas cosas. Pocas, en cambio, si lo entendemos de una manera oscura, que es como se lo entiende la mayoría de las veces. Ya hemos visto anteriormente que el concepto de *seductor* se modifica esencialmente en el caso de Don Juan, toda vez que el objeto de sus deseos es la sensualidad y sólo la sensualidad. Esto tenía su importancia para demostrar la musicalidad propia de Don Juan. En la época antigua la sensualidad encontró su expresión en la calma silenciosa de las obras plásticas. Dentro del marco del cristianismo la sensualidad tuvo que mostrarse efervescente con toda su carga de impaciente apasionamiento. A Don Juan, desde luego, se le puede aplicar lisa y llanamente la denominación de seductor. Lo malo es que esta expresión —que tan fácilmente resulta perturbadora para las mentes débiles de uno que otro esteta particular— suele entenderse equivocadamente con harta frecuencia. Pues las gentes acostumbran, después de escarbar mucho, a amontonar en torno a esa palabra toda clase de promesas falaces y engaños sugestivos, que son las armas que usan tantos seductores como andan sueltos por el mundo, y luego, por las buenas, se la aplican sin más a Don Juan. De esta manera,

me parece a mí, lo único que se hace es poner de manifiesto su propia astucia, precisamente cuando se trataba de descubrir la de Don Juan. O, en el mejor de los casos, el único resultado es la ronquera que uno padece de tanto hablar acerca de las artimañas y de las tretas donjuanescas. Así las cosas, ¿qué tiene de extraño que la palabra *seductor* le haya servido a todo el mundo de ocasión para difamar y odiar a Don Juan, haciéndole objeto de una total incomprensión? Por eso, al hablar de Don Juan, debemos usar la palabra *seductor* con no pocas prevenciones. Sólo con esta condición será justo lo que digamos, y no meras banalidades. Tampoco pretendemos significar con ello que Don Juan sea una bellísima persona, sino simplemente que su caso no hay por qué catalogarlo dentro de la serie de las categorías éticas. De ahí que yo preferiría llamarle un impostor, pues este vocablo encierra, al menos, mayor ambigüedad. Para ser un seductor siempre hace falta un cierto grado de reflexión y de conciencia, y entonces sí se puede hablar con todo derecho de astucias, tretas y falaces acosos. Pero Don Juan carece de semejante conciencia. Por eso no seduce. Don Juan desea, y este deseo tiene un efecto seductor. Él goza con la satisfacción de sus deseos, pero tan pronto como ha satisfecho sus deseos se pone a buscar un nuevo objeto, y así sucesivamente. Sin duda que engaña, pero no de tal manera que haya planeado de antemano su engaño. Lo que sugestiona a las seducidas, engañándolas, es el poderío peculiar de su sensualidad. Podríamos decir que lo que hay aquí en definitiva es una especie de venganza. Porque Don Juan no hace más que desear y desear, y contentarse con gozar incesantemente de la satisfacción de sus deseos. Para ser un seductor le falta ese tiempo previo en el que hacer sus planes, y también le falta ese tiempo posterior en el que llegara a tener conciencia de lo que había hecho. Un seductor ha de poseer una fuerza que Don Juan, a pesar de sus muchas otras dotes, no posee. Esa fuerza es la de la palabra. Tan pronto como le diéramos el poder de la expresión verbal, dejaría de ser musical y, como es obvio,

el interés estético estaría en otra parte. Achim von Arnim nos habla en cierto lugar de sus obras sobre un seductor de un estilo completamente diferente, un seductor clasificado dentro de las categorías éticas. Este autor, a propósito de tal sujeto, emplea algunas expresiones tan acertadas que, atendiendo al vigor, la veracidad y la concisión de las mismas, no dudamos en compararlas con los rasgueos mozartianos. En una ocasión llega a decir que su seductor podía hablar con una mujer de tal manera que si el diablo le echase el guante, lograría desasirse de él, espetándole un discurso, se entiende, con el fin de ir a hablar con su bisabuela. He aquí al auténtico seductor. Y también vemos cómo el interés estético se fija aquí en otra cosa, esto es, en el medio, en el método de la seducción. En este sentido es muy significativo —cosa en que quizá no ha reparado la mayoría de los intérpretes— que Fausto, la reproducción de Don Juan, sólo seduce a una muchacha, mientras Don Juan las ha seducido a miles. Claro que también es verdad que esa única muchacha ha sido seducida y aniquilada de un modo intenso y completamente distinto a como lo fueron todas aquellas que padecieron los engaños de Don Juan. Y esto es así, cabalmente, porque Fausto en cuanto reproducción está movido interiormente por las determinaciones del espíritu. La fuerza de semejante seductor es la palabra, o lo que es lo mismo, la mentira. No hace muchos días pude escuchar la conversación que se traía un soldado con otro a propósito de una tercera persona que había engañado a una joven. No es que el primer soldado hablase mucho, al revés, era muy parco en detalles, pero oí que empleaba con preferencia una expresión admirable: «Fulano logró con mentiras esto y lo de más allá». Un seductor de este estilo es por completo distinto de Don Juan. Para ver que es esencialmente distinto, basta que atendamos al hecho cierto de que aquél —y lo mismo digamos de su actuación— siempre será algo antimusical en grado sumo. Además, en el sentido estético, siempre habrá que enfocarlo en la perspectiva de lo interesante. Esto quiere decir que el objeto de sus deseos, si

se piensa en su caso de una manera correctamente estética, tampoco es la mera sensualidad, sino algo más.

¿Cuál es, en definitiva, la fuerza con la que Don Juan seduce? Es la fuerza del deseo, la energía del deseo sensual. En cada mujer desea a toda la femineidad, y en esto consiste la fuerza, sensualmente idealizante, con la cual él embellece todavía más y a la par conquista su presa. Los reflejos de esta pasión gigantesca sirven para sobreembellecer y agrandar el objeto deseado, que no puede por menos, al ser embestido por aquellos rayos, que experimentar el sonrojo tibio de una mayor belleza. De la misma manera que el fuego que anima el corazón del entusiasta es capaz de iluminar con su brillo seductor incluso a los más disidentes en cuanto, renunciando un poco a su frialdad, entren en contacto con aquél, así también Don Juan puede transfigurar muy bien, aunque en un sentido infinitamente más profundo, a cualquier muchacha con la que entable una relación esencial. Y ésta es la razón de que para él se desvanezcan todas las diferencias particulares ante el hecho principal: ser mujer. A las viejas las rejuvenece de tal suerte que entran a formar parte de los bellos coros medios de la femineidad, y a las casi niñas las torna maduras en un abrir y cerrar de ojos. Todo lo que sea mujer es presa suya — *purché porti la gonnella, voi sapete quel che fa.* Sin embargo, en modo alguno hay que entender esto como si la sensualidad que le domina fuese ceguera. Porque Don Juan, instintivamente, sabe muy bien diferenciar y, sobre todo, no se cansa nunca de idealizar.

Quizá el lector recuerde en este punto algunas de las cosas que dijimos a propósito del primer estadio, el del paje. Es conveniente que, al menos, rememore aquel párrafo donde comparábamos una réplica del paje con otra de Don Juan. Allí hacíamos permanecer estático al paje mítico, mientras al real le hicimos que partiera inmediatamente hacia el cuartel. Pero podemos imaginarnos que el paje mítico se despereza y se pone en movimiento. En este caso tendríamos que recordar una determinada réplica del paje

y que, por cierto, le va muy bien a Don Juan. Se trata de aquella escena en que Cherubino, ligero como un pájaro, salta audazmente por la ventana. La escena causa una impresión tan grande en Susana que está a punto de desmayarse y, cuando se repone del susto, exclama: «¡Ah, y cómo corre, el bribonzuelo! ¿Cuán afortunado no será con las muchachas?» Es perfectamente lógico que Susana hable así, y sin duda que la causa de su desfallecimiento no fue tanto la impresión recibida por el atrevido salto del paje, como el hecho de que éste ya había empezado a tener fortuna precisamente con ella. En este aspecto se puede afirmar que el paje es un futuro *donjuán*. Claro que sería una ridiculez entender la afirmación anterior en el sentido de que el paje iba a llegar con los años, cuando fuese un vejarrón, a ser un *donjuán*. Digamos, después de este inciso, que Don Juan no solamente tiene éxito con las jóvenes, sino que logra también hacerlas felices y... desgraciadas. Pero lo curioso del caso es que ellas mismas quieren correr esa suerte o riesgo. Y es indudable que sería una pobre muchacha la que no deseara llegar a ser desgraciada alguna vez bajo la condición de haber sido antes dichosa con Don Juan.

Por eso, volviendo a la denominación de seductor, si continuamos llamando así a Don Juan, lo hacemos con cierta reserva. Porque yo no me lo imagino en absoluto como un individuo que forma sus proyectos solapadamente y calcula con astucia el efecto de sus intrigas. No, Don Juan engaña mediante la genialidad de la sensualidad que está como encarnada en él. Don Juan no sabe qué es eso de la prudencia reflexiva y calculadora. Su vida es espumosa como el vino con el que cobra fuerzas, y está siempre en movimiento como los sonidos musicales que acompañan la jovialidad de sus banquetes. Sí, Don Juan es siempre un triunfador. No necesita preparativos, ni planes, ni tiempo, pues siempre se halla presto. Porque nunca está sin fuerzas, ni tampoco sin deseos. ¡Cómo le iban a faltar los deseos si cabalmente desear es el único elemento en que su vida se desarrolla normalmente! Contempladle cuando está senta-

do a la mesa. ¿No veis cómo, contento cual si fuera un dios, hace vibrar la copa en el aire y poniendo la servilleta en la bocamanga se levanta dispuesto para el ataque? Tampoco importa mucho que Leporello tenga que ir a despertarlo a medianoche, porque el amo abandonará el lecho en un santiamén, siempre segurísimo de su victoria. Sin embargo, esta fuerza y este poderío colosales no admiten la expresión verbal; sólo la música puede darnos una idea aproximada de ellos. Aquí la reflexión y el pensamiento se quedan inevitablemente mudos. Si se tratara de la astucia de un seductor impulsado por resortes éticos, podríamos describirla muy bien con palabras, y entonces la música intentaría en vano realizar la misma tarea. Pero en el caso de Don Juan acontece todo lo contrario. ¿Cuál es la fuerza que le impulsa? Nadie es capaz de descifrar este misterio. Si, por ejemplo, le preguntáramos a la propia Zerlina antes de presentarse en el baile de la casa de Don Juan: ¿qué poder es ése con el que él te tiene cautivada? Sin duda que la joven nos respondería: «¡No se sabe!» Y yo, por mi parte, le diría a la muchacha: «¡Respondiste muy bien, hija mía! Hablas con más sabiduría que la de los mismísimos sabios de la India..., *richtig, das weiss man nicht*; y la desgracia consiste en que yo tampoco soy capaz de darte una respuesta a esa acuciante pregunta.

La música, pues, es el único medio que puede expresar esta fuerza que hay en Don Juan, esta especie de omnipotencia, esta su vida. Yo no sabría designarla mejor que con el siguiente atributo: es una jovialidad vital y alciónica. Por esta razón, cuando Kruse[19] le hace decir a Don Juan, en el

[19] [Este es el nombre del traductor danés —tan frecuentemente citado— del texto del *Don Juan*. La presente referencia es como sigue en el libreto de Da Ponte, act. I, esc. VIII:

«Cari amici, buon giorno. Seguitate
a stare allegramente,
seguitate a suonar, o buona gente.
C'è qualche sposalizio?»].

momento en que éste acaba de entrar en escena un poco antes de la verificación de la boda de Zerlina: «¡Alegraos, amigos! Veo que estáis ataviados para una boda»..., creo que estas palabras son muy significativas y exactas, aparte de que dicen más de lo que probablemente tenía en mente el mismo que las pronunció. Porque indican que la alegría la lleva él consigo y, por lo que respecta a la boda, también encierra su importancia el detalle de que los invitados estén vestidos cabalmente para una boda. Con lo que se echa de ver que Don Juan no es únicamente el hombre de Zerlina, sino que también celebra con sus juegos y sus canciones llenos de euforia las bodas de las demás jovencitas de toda la comarca. ¿Qué tiene, pues, de extraño que las alegres muchachas se arracimen en torno de él? Y podemos estar seguros de que no quedarán defraudadas, pues Don Juan posee lo bastante para todas ellas. En su aljaba hay no pocas municiones: lisonjas, suspiros, miradas atrevidas, suaves apretones de mano, cuchicheos secretos, acercamientos peligrosos, ausencias tentadoras, etcétera, etcétera. Y esto para no mencionar nada más que sus misteriosos recursos menores, los que podríamos llamar simples regalos de boda. Para Don Juan ha de constituir sin duda un regocijo inmenso ese espectáculo de una mies tan rica y en sazón. Él se ocupa de la comarca entera y, sin embargo, es muy probable que todo ello le lleve menos tiempo que el que Leporello necesita pasar en su despacho para reseñarlo en las consabidas listas.

El pensamiento, mediante estos breves análisis anteriores, vuelve otra vez a situarse en lo que es el objeto propio de este ensayo, a saber, la musicalidad absoluta de Don Juan. Su deseo es sensual. Seduce por el poderío demoníaco de la sensualidad, y las seduce a todas. Ni las palabras ni las réplicas se le acomodan, y por este camino se convertiría inmediatamente en un individuo reflexivo. Don Juan, en resumen, no tiene ninguna consistencia, sino que más bien es un soplo que se precipita raudo en un constante desaparecer. Exactamente como la música, acerca de la cual

se puede afirmar que desaparece tan pronto como ha cesado de sonar y que renace solamente en cuanto empieza a vibrar de nuevo. Si se atiende a esto, que es lo esencial de Don Juan, todos estarán de acuerdo conmigo si les digo que sólo en un sentido acomodaticio me está permitido hacer ciertas preguntas adyacentes. Por ejemplo: ¿Cómo es Don Juan físicamente? ¿Es hermoso? ¿Es joven o es mayor? ¿Cuántos años tendrá, aproximadamente? Todo lo que se pueda decir sobre estas cuestiones apenas tiene cabida en el presente ensayo y, dentro del mismo, habrá que considerarlo algo así como una de las sectas toleradas dentro de la Iglesia estatal. Esto supuesto, digamos que Don Juan era hermoso, aunque bastante metido en años. Si tuviera que sugerir una edad determinada, yo preferiría señalarle los 33 años. Después de todo es la edad de una generación. Lo malo de todas estas disquisiciones es que fácilmente pierde uno con ellas la perspectiva del conjunto, fijándose nada más que en los detalles particulares y, al fin de cuentas, insignificantes. Porque no hay que pensar que Don Juan seducía precisamente por su belleza o por cualquiera otra de sus cualidades más o menos dignas de mención. De esta manera lo estaríamos viendo, pero habríamos dejado de oírle. O lo que es lo mismo, Don Juan se habría perdido para siempre. Por eso si yo ahora, esforzándome hasta más no poder por ayudar al lector para que se forme una idea de Don Juan, dijera: ¡Ea, amigos, contemplad a Don Juan, ahí le tenéis delante de vuestros ojos! Mirad cómo los suyos echan llamas. Ved cómo sus labios se abren con una de sus sonrisas redondas. ¡Tan seguro está de su victoria! Contemplad su mirada regia, que reclama lo que es del César. Ved con qué ligereza participa en el baile, con qué orgullo alarga la mano y cuán dichosa se siente aquella a quien se la ofrece... ¡Ea, amigos, prestad atención, que Don Juan está ahora en medio del bosque sombrío! Vedle apoyado en un árbol, acompañándose con una guitarra. Y, allá a lo lejos, mirad a una muchacha en flor que parece que vuela entre los árboles, presa de angustia como un animal sorprendido

por los perros de los cazadores. Don Juan, sin embargo, no se precipita, porque sabe muy bien que ella le anda buscando... ¡Ea, amigos, contemplad ahora a Don Juan que está reposando en la orilla del lago! Es una noche estrellada, y tan hermosa que la luna se queda quieta y revive aquellas noches de amor de su juventud. Sí, una noche tan bella que las muchachas de la villa darían cualquier cosa por poder acercarse a hurtadillas hasta él y —aprovechando un momento de oscuridad, mientras la luna emprendía de nuevo su carrera brillante por el cielo— besarle». Si yo dijera estas cosas, el lector atento podría replicar con pleno derecho: «¡Ved, amigos, cómo nuestro autor lo ha echado todo a perder con este discurso! Porque ha olvidado —¿quién lo iba a decir?— que Don Juan no es para ser visto, sino oído». Por estas razones, como es lógico, no estoy dispuesto a pronunciar en serio un discurso semejante ni, en general, ningún discurso. Pues en este tema no tengo más que una palabra que decir: ¡escuchad a Don Juan! Esto significa que jamás lograrás hacerte una idea de Don Juan si no la consigues precisamente oyéndole. No hay otro camino. ¡Escuchad a Don Juan! ¡Oíd el comienzo de su vida! Como el rayo que se desata de la preñada oscuridad de las nubes de tormenta, así surge Don Juan desde el fondo de la seriedad, más rápido y caprichoso que el propio zigzag del rayo y no menos acompasado. Oíd cómo se lanza sobre la rica variedad de la vida y cómo se estrella contra sus diques más firmes. Oíd estos sonidos de violín, ligeros como pasos de danza. Oíd los signos de la alegría, el júbilo del placer y la festiva dicha del gozo. Oíd los ecos de su huida brutal, cuando huyendo se adelanta a sí mismo, cada vez más rápido y más caprichoso. Oíd la codicia desenfrenada de la pasión, el ruido suave del amor, el susurro de la tentación, el torbellino de la seducción y la calma impresionante del momento... ¡Sí, escuchad, escuchad, escuchad el *Don Juan* de Mozart!

IV

Otras adaptaciones de Don Juan estudiadas comparativamente a la concepción musical

La idea de Fausto, como es bien notorio, ha sido tratada de muy diversas maneras. Con la idea de Don Juan nos acontece algo completamente distinto. Esto le podrá parecer no poco extraño a todo el que considere que la idea del segundo abarca y señala, dentro del desarrollo de la vida individual, un período mucho más universal que la del primero. Esa diferencia, no obstante, tiene una explicación obvia. Lo fáustico, efectivamente, supone una típica madurez de espíritu que facilita mucho la concepción de la idea correspondiente. A esto hay que añadir —cosa que ya apuntábamos con anterioridad, a propósito de la inexistencia de leyendas relativas a Don Juan— la dificultad insoslayable que siempre experimentaron los hombres con relación al medio de expresión de la idea donjuanesca hasta que un buen día llegó Mozart y descubrió de un modo definitivo tanto el medio como la idea. Porque es entonces cuando la idea alcanza por primera vez su auténtico quilate y, además, consigue llenar un período de la vida individual como nunca lo había logrado en el pasado. Y lo hace de un modo tan satisfactorio, que ya nunca más será una necesidad poética ese afán que nos impulsa a separar poéticamente lo que se ha vivido en el mundo de la fantasía. He aquí un argumento más, aunque indirecto, del absoluto valor clásico de esta ópera mozartiana. En este caso el ideal había

encontrado definitivamente su cabal expresión artística. Esta expresión era tan perfecta que muy bien podía manifestarse influyente de una manera sugestiva y tentadora, aunque no ciertamente en el sentido de inspirar a la creación de obras poéticas. Sin duda que la música de Mozart ha resultado una sugestiva tentación para muchos. ¿Qué joven no ha conocido algunos momentos en su vida en los que hubiera sido capaz de dar todo su peculio o quizá todo lo que tenía con tal de llegar a ser un Don Juan? ¿O qué muchacho no se sintió capaz de sacrificar la mitad de su vida, o quizá su vida entera, por ser Don Juan solamente durante un año? Y, de uno u otro modo, esto es lo que de hecho ha ocurrido. Los seres de naturaleza más profunda, entre todos los que se han sentido conmovidos por esa idea, siempre encontraron en la música de Mozart la expresión adecuada de sus más varias palpitaciones, incluso las más sutiles; siempre encontraron en el grandioso apasionamiento de esta música la expresión sonora de todo lo que les bullía en su propia intimidad; y, finalmente, nunca dejaron de experimentar la enorme atracción con la que esta música polarizaba todos sus estados de alma, que se precipitaban hacia ella como el río que baja raudo de la montaña para perderse en la inmensidad de los mares. Estos seres han encontrado en el *Don Juan* de Mozart tanto el texto como el comentario. Y, mientras se adentraban de la manera descrita en el océano rítmico de esa música, gozaron la alegría de su misma pérdida personal y conquistaron la riqueza de una admiración sin límites. La música mozartiana no fue, en ningún sentido, demasiado angosta para ellos; al revés, experimentaron vivamente que todos sus estados afectivos se dilataban y alcanzaban una grandeza sobrehumana al verse como repetidos en Mozart. En cambio, los seres de naturaleza un tanto inferior, es decir, los que no comprenden y ni siquiera barruntan lo que es inmenso, los chapuceros que piensan ser Don Juan sólo porque rozaron la mejilla de una joven campesina, o enlazaron por la cintura a una muchacha de servicio, o hicieron

que el rostro de una jovencita se llenara de rubor..., todos éstos, naturalmente, no han comprendido ni la idea ni a Mozart. Semejantes seres son incapaces de representar el papel de Don Juan, pues no son más que caricaturas deformes y ridículas, algo así como idolillos caseros a quienes quizá adoren como auténticos Don Juanes algunas de sus primas de mirada lánguida y sentimental que, con esos ojos, ven en ellos la personificación de la amabilidad.

Se puede afirmar, en el sentido referido, que Fausto no ha alcanzado todavía una expresión adecuada, ni la alcanzará nunca. La razón es sencilla —y ya quedó reseñada en las páginas anteriores—, pues se trata de una idea mucho más concreta. Una determinada concepción de Fausto puede recibir con todos los merecimientos el título de acabada, pero en la generación siguiente se producirá un nuevo Fausto. Con Don Juan es distinto, ya que cabalmente en virtud del carácter abstracto de la idea siempre vivirá de una manera eterna en medio de todas las épocas. Pretender crear un Don Juan después de Mozart nunca dejará de ser una empresa muy similar a la de querer escribir una *Ilias post Homerum*[20], con la particularidad de que este adagio será mucho más verdadero y significativo si se aplica con referencia especial al primero.

Todo lo que acabamos de exponer puede que sea muy exacto, pero aun así no implica en absoluto que nadie, dotado de talento, no haya intentado ya en el pasado ofrecernos su peculiar concepción de Don Juan. En realidad esto es lo que ha sucedido, como todo el mundo sabe. Lo que quizá ya no todos sepan es que el tipo que sirve de base a las demás concepciones siempre es en sustancia el *Don Juan* de Molière. Un Don Juan, evidentemente, más viejo que el de Mozart y, por otra parte, cómico. Podemos afirmar que en relación con el *Don Juan* de Mozart es algo así

[20] [«Una Ilíada después de Homero», frase que se ha convertido en una especie de adagio para significar cualquier tarea inútil y poco menos que imposible].

como un cuento concebido por Musaeus en relación a la correspondiente adaptación de Tieck. Por estas razones me limitaré a hablar del Don Juan de Molière y mientras trato de justipreciar estéticamente la calidad de esta obra, espero conseguir también la suficiente estimación indirecta de las demás concepciones. Deseo, sin embargo, hacer una excepción con el *Don Juan* de Heiberg[21]. Este autor afirma en el mismo título de la obra que está hecha «en parte, conforme a Molière». Desde luego, éste es un hecho muy cierto, pero en todo caso la obra de Heiberg encierra una neta superioridad sobre la de Molière. Sin duda que tal ventaja se debe a esa segura perspectiva estética desde la que Heiberg acostumbró siempre a enfocar los problemas de sus obras y ese fino tacto para saber distinguirlos unos de otros. Claro que también es muy posible que el profesor Heiberg, por lo que atañe a la obra en cuestión, se haya inspirado indirectamente en la concepción mozartiana, la cual le ha hecho ver con toda claridad cómo había que concebir a Don Juan una vez que se descartaba la música como medio de su expresión adecuada o no se le quería clasificar dentro de otras categorías estéticas por completo distintas. También el profesor Hauch[22] ha creado un *Don Juan* que cae de lleno bajo la categoría de lo interesante.

Dispuesto, pues, a tratar ahora de esta otra serie de adaptaciones del Don Juan, creo oportuno advertir a mis lectores que no lo hago por el interés intrínseco que ellas tengan con relación a este pequeño ensayo, sino que lo hago únicamente para esclarecer el sentido de la concepción musical

[21] [J. L. Heiberg es uno de los autores daneses más fecundos del siglo XIX. Empezó su carrera literaria manifestando un especial interés por Calderón, sobre el cual versa su tesis doctoral, escrita en 1817. A finales de 1813 apareció su primera obra, bajo el título general de *Teatro de marionetas*, que incluye el *Don Juan y Pottemager Walther*. Kierkegaard lo cita con frecuencia].

[22] [J. C. Hauch es otro gran poeta danés —aunque nacido en Frederikshald, Noruega—, perteneciente a la misma generación de Heiberg. En 1829 publicó en Copenhague: *Dos dramas: Gregorio VII y Don Juan*].

de un modo más perfecto que el que ha sido posible en las páginas anteriores.

El punto crítico en la concepción de Don Juan ya quedó formulado anteriormente en los siguientes términos: todo queda trastrocado tan pronto como a Don Juan se le haga entrar en el juego de las réplicas. La razón es muy sencilla, pues las réplicas ponen en marcha la reflexión y ésta desaloja a Don Juan de esa oscuridad o penumbra indispensables que le convierten en el objeto de la audición musical. Se podría pensar, atendiendo a lo dicho, que quizá la mejor manera de representar a Don Juan era la del *ballet*. No es, desde luego, la primera vez que se ha hecho[23]. Aunque son muchos los reparos que tenemos que hacer a la concepción de Don Juan como *ballet*, no obstante, hemos de alabar la concepción particular a que aludimos, porque no ha desconocido sus posibilidades y, en consecuencia, se ha limitado a la última escena en que la pasión de Don Juan admitía más fácilmente hacerse visible mediante el juego pantomímico de los músculos. Pero, ni siquiera en este caso, se ha logrado representar a Don Juan según su pasión esencial, sino según meros aspectos accidentales. Podemos decir que los anuncios del espectáculo han sido en esta ocasión mucho más expresivos que la obra, ya que aquéllos nos hablan de Don Juan, de Don Juan el seductor, mientras que el *ballet* no nos representa más que los tormentos de la desesperación de Don Juan, la cual siempre será de cara al público —es decir, en cuanto expresada por medio de la pantomima— muy parecida a la de otros muchos desesperados. Lo esencial de Don Juan nunca podrá representarse en un *ballet*. Sería ridículo, a los ojos de todo el mundo, contemplar a Don Juan seduciendo a una jo-

[23] [El autor se refiere en concreto al *ballet Don Juan* de V. Galeotti, que fue representado diez veces entre los años 1781 y 1784 en el Teatro Real de Copenhague. Precisamente Galeotti, nacido en Florencia, es considerado como el fundador del gran *ballet* de Dinamarca, donde residió desde 1775. Compuso unas cincuenta obras del género].

vencita con sus pasos de danza y sus ingeniosas gesticulaciones. Don Juan es un fenómeno de interiorización y, por consiguiente, no puede ser percibido por la vista ni manifestarse en formas corporales y en los movimientos correspondientes, ni tampoco puede ser un objeto encarnado en la armonía de una obra plástica, cualquiera que ésta sea.

Aunque se diese por decidida la cuestión de no hacer entrar a Don Juan en el juego de las réplicas, podríamos imaginarnos una concepción del mismo que a pesar de todo se sirviera de la palabra como medio. Y en realidad existe una concepción semejante, la de Byron. Por cierto que Byron, como es bien sabido, estaba en posesión de no pocas dotes naturales que le facilitaban el poder representar un Don Juan. Por ello podemos estar seguros de que si fracasó en la empresa no fue por culpa suya, sino por otros motivos de hondo calado. Byron se atrevió, por así decirlo, a hacer que Don Juan naciese delante de nosotros, a describirnos su infancia y su juventud, y a bosquejarlo con el recurso al contexto de las circunstancias finitas de su vida. De esta manera se convirtió en una personalidad reflexiva, perdiendo del todo aquella idealidad que le caracteriza en la representación tradicional. Aquí deseo mostrar, prontamente, qué enorme cambio ha sufrido la idea. Cuando a Don Juan se le concibe musicalmente, entonces nunca dejamos de oír, como encarnada en su persona, toda la infinitud del apasionamiento y, además, percibimos la acometida de su poder ilimitado, al que nada puede resistir; entonces oímos siempre el anhelo desapoderado de los deseos y, además, percibimos la absoluta seguridad de victoria que acompaña esos deseos, a la cual vanamente intentaría uno oponer resistencia. Si en ocasiones el pensamiento choca contra un obstáculo, éste reviste más bien la forma de un mero estimulante de la pasión y, en vez de obstaculizar, sirve para aumentar el gozo y asegurar todavía más la victoria. Ésta es la vida que nos ofrece propiamente Don Juan, una vida elemental y muy movida, poderosamente demoníaca e irresistible. Ésta es su idealidad y, por mi par-

te, puedo afirmar que no hay nada que perturbe mi alegría cuando me pongo a oír los ecos de semejante idealidad, puesto que la música no me representa a Don Juan como una persona o un individuo, sino como fuerza. Don Juan, concebido como individuo, entra en conflicto *eo ipso* con el mundo que le rodea. En cuanto individuo experimenta necesariamente la presión y las barreras del contorno. En cuanto gran individuo quizá llegue a vencer todos esos obstáculos, pero al mismo tiempo sentirá que tales obstáculos ya no juegan el papel que les señalábamos antes. Lo que ahora está esencialmente en juego en medio de todos esos obstáculos es el interés. Y de esta manera, naturalmente, Don Juan pasa a pertenecer a la categoría de lo interesante. Por esto, si con ayuda de una terminología pomposa, se pretendiera representar aquí a Don Juan como absolutamente triunfador, el resultado inmediato no sería muy satisfactorio en este sentido, pues a un individuo en cuanto tal no le pertenece esencialmente eso de ser un triunfador y lo que se le exige de antemano es saborear la amargura de los conflictos.

La resistencia que el individuo tiene que vencer puede ser en primer lugar una resistencia exterior, es decir, una resistencia que está tanto en el objeto como en el mundo circundante; en segundo lugar, puede ser una resistencia que sólo radique en el objeto. Todas las concepciones de Don Juan se han ocupado preferentemente del primer caso, porque significan una contención de ese momento según el cual Don Juan debiera resultar vencedor en cuanto personaje erótico. En cambio, procediendo en el segundo sentido, es como creo yo que se abre por primera vez la auténtica perspectiva para una cabal concepción de Don Juan que sea como la contraimagen del Don Juan musical. Todas las demás concepciones, situadas entre las dos anteriores, siempre contendrán no pocas imperfecciones. En resumen, en el Don Juan musical tendríamos al seductor extensivo, y en la concepción contrapuesta al seductor intensivo. Por lo tanto, este último Don Juan no será repre-

sentado como el seductor que llega de golpe a la posesión de su objeto, ya que no es un seductor inmediatamente determinado, sino un seductor reflexivo. Aquí nos ocuparemos de esa astucia y cautela con las que él sabe insinuarse en el corazón de una muchacha, y de ese dominio absoluto que logra alcanzar sobre tal corazón, que es lo que constituye la seducción fascinante, metódica y sucesiva. Aquí el número de las muchachas seducidas no tiene mayor importancia, sino que más bien se trata del arte, la profundidad y la penetrante astucia con que logra seducirlas. Por este camino el mismo goce se hace tan reflexivo que llega a ser muy distinto de aquel que embarga al Don Juan musical. Este último goza con la satisfacción de sus deseos, el Don Juan reflexivo goza del engaño y de la astucia. En este caso el gozo inmediato es ya un asunto del pasado y aquello de que se goza es más bien una reflexión sobre el goce. En la concepción de Molière no encontramos más que un solo trazo que apunte en esta dirección, si bien no llega en absoluto a mostrar su típico valor, por cuanto queda medio destruido por todo el resto de la concepción que la obra encierra. El trazo aludido está en aquella escena en que de pronto vemos cómo se despierta el deseo en Don Juan cuando éste verifica lo feliz que se siente una de las muchachas con su hombre amado. Entonces Don Juan empieza a estar celoso. Esto tiene algo de interesante, pero tal rasgo en la ópera no nos ocuparía lo más mínimo, precisamente porque Don Juan no es un individuo reflexivo. En el momento en que Don Juan es concebido como un individuo reflexivo, nunca podremos obtener una idealidad que corresponda a la de la música si no es mediante una incorporación del tema a la esfera psicológica. De este modo se obtendrá la idealidad propia de la intensidad. Por esta razón el *Don Juan* de Byron ha de ser considerado como un verdadero fracaso, puesto que se desenvuelve de una manera épica. El Don Juan inmediato debe seducir nada menos que a 1.003, el reflexivo únicamente necesita seducir a una sola y, en este caso, lo que nos tiene ocupa-

dos es la cuestión de cómo lo ha hecho. La seducción peculiar del Don Juan reflexivo es una obra de arte, en la cual cada una de las pinceladas, por insignificante que ella sea, encierra una importancia especial. En cambio, la seducción de que hace gala el Don Juan musical es como un chispazo, esto es, asunto de un instante, algo que se hace con mayor rapidez que se dice. A este propósito recuerdo un cuadro que vi en cierta ocasión. En él aparecía un joven gallardo y hermoso que era la estampa del auténtico mujeriego. Estaba jugando con un grupo de muchachitas, todas las cuales se encontraban en esa edad crítica en que las jóvenes ya no son niñas pero tampoco han llegado aún a ser adultas. Se divertían, entre otras cosas, saltando sobre una zanja. El apuesto joven estaba en el mismo borde de la zanja y las ayudaba a saltar. Para esto las cogía por la cintura, las levantaba en el aire y luego, suavemente, las ponía en el otro lado de la zanja. Era una visión deliciosa. De mí sé decir que tanto me regocijaba viéndole a él como viendo aquel corro de muchachas en flor. Entonces pensé en Don Juan. Las mismas muchachas son las que corren a echarse en sus brazos y él, con no menor prontitud y ligereza, las coloca en el otro lado de la zanja de la vida.

El Don Juan musical es un triunfador en toda la línea y por eso está, como es natural, en posesión absoluta de cualquiera de los medios que le puedan conducir a la victoria. Es más, se puede decir que está en una posesión tan absoluta de los medios para ese fin que es como si no tuviera necesidad de emplearlos, esto es, que en realidad no los emplea como medios. Por el contrario, tan pronto como se hace un individuo reflexivo, aparece bien claramente la necesidad de algo que se llama medio. Por esta razón Don Juan caerá bajo la categoría de lo interesante tan pronto como el poeta de turno le ponga los medios a su alcance y, a la par, haga que la resistencia y los obstáculos sean lo bastante graves como para que se pueda dudar de la victoria. En esta línea puede uno imaginarse muchas concepciones de Don Juan, hasta que finalmente se llegue a lo que he-

mos mencionado antes con el nombre de seducción intensiva. En cambio, si el poeta le niega en este caso los medios, tendremos entonces una concepción que cae de lleno dentro de la categoría de lo cómico. Todavía no he conocido ni una sola concepción perfecta entre aquellas que sitúan a Don Juan dentro de la esfera de lo interesante. Eso sí, de la mayoría de las concepciones en torno a Don Juan se puede afirmar que rozan muy de cerca lo cómico. La explicación de esto la tenemos en el hecho de que todas esas concepciones están basadas en la de Molière, en cuya concepción se puede decir que lo cómico sestea como a la sombra. En este aspecto es un mérito de Heiberg el haberse dado perfecta cuenta de ello y, consiguientemente, haberse decidido no sólo a darle a su obra el título de *Teatro de marionetas*, sino también a dejar que lo cómico brille de muchas maneras a todo lo largo de la obra. Desde el momento que a una pasión, al ser representada, se le niegan los medios de su satisfacción, no podrá por menos de mostrarse en una de estas dos direcciones: o bien seguirá un rumbo trágico, o bien un rumbo propio de la farsa. Digamos que cuando la idea es del todo injustificada, no resulta nada fácil seguir un rumbo de tragedia. En este caso, lógicamente, lo que más cerca está es la farsa. Si yo, por ejemplo, me imagino a un individuo dominado completamente por el vicio de los naipes y le entrego cinco duros para que se los juegue, ¿qué duda cabe de que el efecto será cómico? Las cosas, desde luego, no ocurren exactamente así en el Don Juan de Molière, pero tampoco de un modo muy diferente. Si hacemos que Don Juan se encuentre en apuros financieros y atormentado por sus acreedores, perderá en seguida aquella idealidad que le caracteriza dentro del marco de la ópera y el efecto resultante será de la mayor comicidad. La famosa escena cómica del relato de Molière[24] —que por cierto en cuanto escena cómica encierra un gran valor y, por otra parte, concuerda muy bien con el resto de la comedia—

[24] [Cf. act. IV, esc. III, entre Don Juan y el señor Domingo, el acreedor].

nunca podría, evidentemente, ser incorporada a la ópera en la que no haría más que trastornar todo su efecto.

Y no es solamente fundándonos en esa escena por lo que afirmamos que la concepción molieresca tiende hacia lo cómico —pues si tal escena apareciese del todo aislada no demostraría nada en este sentido—, sino que el plan entero de la obra entraña un cierto carácter de comicidad. La primera y la última réplica de Sganarelle, y lo mismo el comienzo y el final de la comedia, nos muestran bien a las claras este aspecto. Sganarelle empieza, nada menos, con el elogio de una pulgarada de tabaco, con lo que demuestra, entre otras cosas, que lo de ser criado de Don Juan no le supone mucho trabajo. Y, como se sabe, termina lamentándose de que precisamente él es el único a quien no se le ha hecho justicia. A esto hay que añadir que Molière también ha hecho que *la estatua* vaya a buscar a don Juan y ha dejado que Sganarelle, a pesar de que éste ha sido testigo del terrible encuentro, se quede como petrificado con las palabras de la última réplica en los labios. De esta manera ha querido significar que la estatua, puesto que su oficio en general era ejercer la justicia sobre la tierra y castigar el vicio, también debiera haber pensado en pagarle al pobre Sganarelle los emolumentos que le correspondían por los largos y fieles servicios que había prestado a Don Juan y que éste, a causa de su súbita partida, ya no estaba en condiciones de poder satisfacer. Quien medite en todos estos detalles verificará sin ninguna dificultad lo que hay de cómico en el *Don Juan* de Molière. Digamos, entre paréntesis, que la adaptación de Heiberg, que aventaja con mucho a la de Molière porque es más exacta, abunda también en efectos de diversa comicidad. Así, concretamente, cuando le atribuye a Sganarelle una cierta sabiduría en sus parlamentos, que nos da la impresión de que estamos viendo a un ladrón semiilustrado que, después de haberse ejercitado en su oficio de varias maneras, termina por las buenas como criado de Don Juan. El héroe de la obra de Molière es sencillamente eso, un héroe, un sujeto desgraciado que sin

duda salió mal de los exámenes de licenciatura y no tuvo más remedio que escoger otro camino. Pues es evidente que tenemos delante al hijo de un padre muy distinguido, que muestra no poco empeño en animar a su hijo por la senda de las virtudes y de las grandes empresas que son el blasón de todos sus antepasados. Pero el pobre padre pierde el tiempo contándole la historia de la familia a este último vástago que se comporta de un modo diametralmente opuesto, hasta tal punto que esa historia nos parece mentira y se nos antoja un mero invento del habilidoso Don Juan. Su conducta no es muy caballeresca y no vemos que se abra camino por las dificultades de la vida con la espada en la mano. Lo único que le vemos hacer es dar bofetadas a diestro y siniestro, e incluso casi llega a enzarzarse en una lucha cuerpo a cuerpo con el novio de una de las muchachas. No sabemos si en realidad el Don Juan de Molière es un caballero, pero lo cierto es que el poeta hace todo lo que está de su parte para que no notemos que lo fue. Su descripción se esfuerza en ponernos delante de los ojos un sujeto que ama las trifulcas y un libertino de los del montón, con la mano siempre demasiado ligera. El que haya tenido ocasión de estudiar un poco la psicología de los libertinos, sabe muy bien que esta clase de hombres siente una marcada predilección por el mar. Y, por la misma razón, también encontrará perfectamente lógico que en cuanto Don Juan divise en el horizonte un par de faldas, tome en seguida uno de los botes de la orilla y se vaya a pasar con ellas una estupenda aventura dominical que termina, naturalmente, con la zozobra de la embarcación. Don Juan y Sganarelle están a punto de perder la vida al final de la aventura y son salvados por Pedro y el zagalón Lucas[25],

[25] [Desistimos de referir los lugares concretos de todas las citas de la obra aquí estudiada, *Don Juan o El Convidado de Piedra* de Molière. El autor hace las citas según la traducción danesa o la adaptación mencionada de Heiberg y, por esta razón, no coinciden a veces con el texto original. Sin ir más lejos, se acaba de decir Pedro por Pierrot].

que con anterioridad habían apostado si los náufragos eran hombres o más bien se trataba de una roca en medio del oleaje, apuesta que por cierto le costó diez sueldos a Lucas y estoy por decir que esto es demasiado dinero tanto para Lucas como para Don Juan. Si se estima que todo esto es perfectamente lógico, entonces nos quedaremos de una pieza cuando unos instantes después oigamos decir que ese mismo Don Juan es un pícaro de mucha cuenta, que sedujo a Doña Elvira y asesinó al Comendador, etc., etc. De este modo el conjunto no tiene ni pies ni cabeza, y la única explicación posible, si queremos restablecer la armonía, será decir que todo ello es una simple mentira. Es imposible contener la risa cuando le oímos a Sganarelle la descripción tan figurada y desconcertante que nos hace de la pasión que arrebata a su amo. Así, por ejemplo, cuando Sganarelle le dice a Guzmán que su amo sería capaz, para alcanzar lo que desea, de desposarse con el perro y el gato de la casa o, lo que es todavía peor, con el propio Guzmán. O cuando el criado apunta que Don Juan no solamente es incrédulo en el amor, sino que también lo es en medicina.

Si, en definitiva, la concepción molieresca fuese exacta en cuanto adaptación cómica del tema, yo ya no hablaría nada más acerca de ella, pues en este ensayo me limito a estudiar la concepción ideal de Don Juan y la importancia que tiene la música para esta concepción. En este aspecto me bastaría con hacer caer en la cuenta a mis lectores de un detalle curioso, a saber, que hasta el presente sólo la música ha permitido que se conciba idealmente a Don Juan dentro de esa idealidad que le envuelve en la representación tradicional de la Edad Media. La falta de una concepción ideal en el ámbito de la expresión que tiene como medio el lenguaje, podía constituir una prueba indirecta de la legitimidad de mi aserto principal. Pero aun en este terreno tengo más pruebas y mejores, precisamente porque Molière ha rebasado los límites de la exactitud. Lo que le ha impedido ser exacto no es otra cosa que el hecho de haber conservado algo de la idealidad de Don Juan, tal

como esta idealidad está connotada en la misma representación tradicional. Al destacar este nuevo aspecto se pondrá otra vez más de manifiesto que tal idealidad sólo puede expresarse esencialmente por medio de la música, lo que significa que siempre vuelvo a incidir en mi peculiar tesis.

Casi al comienzo del primer acto del *Don Juan* de Molière nos espeta ya Sganarelle un largo discurso en el que pretende describirnos el ilimitado apasionamiento de su amo y la enorme variedad de sus aventuras. Esta réplica guarda una completa correspondencia con la segunda aria del criado en la ópera mozartiana. El efecto que produce no deja de ser un poco cómico. Hemos de repetir, a este propósito, que la concepción de Heiberg aventaja a la de Molière, pues aquí se ve palpablemente que la comicidad lograda por el primero es mucho más pura que la del segundo. Molière se esfuerza en vano intentando ofrecernos una idea siquiera lejana del poderío de Don Juan. Sólo la música logra darnos esa idea, pues al mismo tiempo que nos describe la conducta de Don Juan, nos está haciendo oír el poder casi cósmico de la seducción. Es como si el oído captase el despliegue sonoro de la seducción mientras nuestros ojos ven que el criado desenvuelve poco a poco el rollo de pergamino en que está escrita la lista.

En Molière *la estatua* viene a buscar a Don Juan en el último acto. Es cierto que el poeta ha procurado explicar los motivos de la aparición súbita de la estatua haciendo que la precediera la voz del augurio, pero en todo caso esa aparición pétrea siempre será una piedra de escándalo dramático. Porque si Don Juan es concebido idealmente como una fuerza y pasión enormes, entonces es necesario de todo punto que el mismo cielo, por así decirlo, entre en escena y dé señales de vida. En cambio, si Don Juan no es concebido de esa manera, siempre resultará muy sospechoso el empleo de medios tan fuertes. El Comendador, en verdad, no necesita en semejante situación tomarse tantas molestias, pues sería mucho más propio que el señor Pascual se encargara de poner a Don Juan a buen recaudo. Es-

to estaría, por otra parte, perfectamente de acuerdo con el espíritu de la comedia moderna, ya que ésta no tiene necesidad de hacer intervenir a los grandes poderes para machacar a nadie, precisamente porque los poderes que se barajan en ella no son, ni mucho menos, tan grandiosos. Lo más natural, en el caso de la comedia moderna, sería hacer que Don Juan aprendiese a conocer y se sujetase a los límites triviales de la realidad circundante. En la ópera, por el contrario, está plenamente justificado que el Comendador aparezca de nuevo, ya que esta aparición encierra también una verdad ideal. La música convierte en seguida al Comendador en algo más que un simple individuo particular y hace que su voz se expanda hasta alcanzar el timbre de la voz de un espíritu. En la ópera, por consiguiente, tanto Don Juan como el Comendador están concebidos con seriedad estética. Este último aparece en la obra molieresca sobrecargado de una gravedad y pesadez éticas que casi le hacen ridículo; en cambio, tal como aparece en la ópera, le vemos adornado de una admirable ligereza estética y, a la par, resplandeciente con el brillo de una verdad metafísica. Ni en la obra musical ni en el mundo entero existe un solo poder que haya sido capaz de domeñar a Don Juan; esto solamente lo ha podido un espíritu, un fantasma venido del otro mundo. El que comprenda esto debidamente encontrará en ello un nuevo motivo de esclarecimiento de la concepción típica de Don Juan. Un espíritu o un fantasma que se aparece es una reproducción. He aquí el secreto del retorno. Por eso Don Juan lo puede todo y es capaz de hacer frente a lo que sea, excepto a la reproducción de la vida, precisamente porque él es la vida sensual e inmediata, la vida cuya negación es el mismo espíritu.

Molière concibe a Sganarelle de tal manera que éste resulta un personaje inexplicable, con un carácter altamente confuso. La perturbación que aquí tiene lugar se origina, una vez más, del hecho de haber conservado Molière no pocas cosas de la tradición de este mito. Para ver que Don Juan es una fuerza inmensa, bastaría que se consideraran

sus relaciones con Leporello. Éste se encuentra como absorbido por su amo, totalmente dominado por él y como atado de pies y manos. Se puede afirmar que no es más que un simple instrumento de la voluntad de Don Juan. Esta simpatía oscura e impenetrable que Leporello siente por su amo es la que hace de él un personaje musical. En su caso nos parece perfectamente normal el que no pueda desentenderse y abandonar a Don Juan. Con Sganarelle la cosa es muy distinta. En Molière es Don Juan un individuo particular y, lógicamente, Sganarelle tiene relación con él en cuanto tal individuo particular. Si en este caso Sganarelle se siente indisolublemente vinculado a su amo, tenemos perfecto derecho, según las leyes de la estética, a reclamar una explicación de ese fenómeno. De nada sirve que Molière le haga decir a su personaje que no puede en absoluto desentenderse de Don Juan, porque el lector o el espectador no ven ningún motivo razonable que explique esa imposibilidad. Y aquí, cabalmente, lo que se exige es un motivo razonable que aclare la situación. La inconstancia de Leporello está bien motivada en la misma ópera, por cuanto el criado, en sus relaciones con Don Juan, se manifiesta no pocas veces a punto de ser una conciencia individual. Por esta razón la vida donjuanesca se refleja en él diversamente, aunque en realidad no está en condiciones de comprender la esencia de esa forma de vida. También Sganarelle, según la descripción molieresca, es a veces mejor que Don Juan y otras veces bastante peor. Sin embargo, supuesto que no cobra sus emolumentos, resulta incomprensible que no abandone a su amo. En definitiva, si queremos representarnos a Sganarelle con una cierta unidad que corresponda a la ambigüedad simpática y musical de Leporello, no habrá más remedio que hacerle asumir el papel de un personaje movido por una parcial imbecilidad. Y con esto tenemos un ejemplo más de lo necesaria que es la música para poder concebir a Don Juan en su auténtica idealidad. El error de Molière no está en que lo haya concebido de una forma cómica, sino en no haber sido consecuente con esa forma de concebirlo.

El Don Juan de Molière es también un seductor, pero la obra solamente nos da una idea muy débil sobre el particular. Doña Elvira es en esta comedia nada menos que la esposa de Don Juan. Es un detalle, sin ningún género de dudas, magníficamente escogido para lograr la efectividad cómica. De esta manera, repentinamente, vemos que Don Juan es un personaje ordinario que recurre a las promesas de matrimonio para engañar a una pobre muchacha. Con ello doña Elvira pierde todo ese porte ideal que la hace brillar en la ópera con luz propia, en la que aparece sin más armas que las de la femineidad ofendida. En la comedia, por el contrario, se imagina uno a Doña Elvira blandiendo toda clase de documentos matrimoniales y a Don Juan, por su parte, sin un adarme de la típica ambigüedad seductora que hacía de él un apuesto mancebo y al mismo tiempo un esposo experimentado —esto último, se entiende, en el sentido de sus muchas experiencias exteriores en el campo del matrimonio—. Tampoco son muy claras que digamos las pocas referencias que hace Sganarelle sobre el modo de que se valió Don Juan para engañar a Doña Elvira y los medios que empleó para sacarla del convento. En este aspecto la escena de la seducción, que forma parte de la comedia, no nos brinda la menor oportunidad para que admiremos el arte de Don Juan, al revés, lo único que hace es disminuir no poco nuestra confianza en los relatos sensacionales del famoso personaje. No tendría mayor importancia el hecho de que el Don Juan de Molière fuera cómico, pero lo que ya no resulta correcto es que pretenda presentárnoslo como una verdadera encarnación del héroe Don Juan, un héroe que en la pieza ha engañado a Doña Elvira y asesinado al Comendador. Esto nos induce a pensar que quizá el fallo de Molière sea inevitable, por la sencilla razón de que Don Juan en cuanto seductor no admite ninguna forma de representación que no se apoye en la música. Otra salida podría ser, según apuntábamos anteriormente, la del análisis psicológico del tipo, con la particularidad de que este recurso tampoco es muy apto para

fomentar el interés dramático. Además, en la obra molieresca, no se le oye a Don Juan encandilando a las dos muchachas, Maturina y Carlota. El encantamiento a que aludimos acontece fuera de la escena y el autor, como si todo lo anterior no fuese ya suficiente, nos da a entender que Don Juan les ha prometido casarse con ellas. No creo que todas estas aportaciones de Molière sirvan en absoluto para ayudarnos a formar una idea muy buena del talento de Don Juan en cuanto seductor. Porque, efectivamente, es un arte bien miserable ése de engañar a una muchacha por medio de una promesa de matrimonio y, desde luego, si hay alguno tan vil como para hacer semejante cosa, ello no demuestra que sea digno, ni muchísimo menos, de ser llamado Don Juan. La escena del héroe con Carlota —si bien en realidad, en cuanto a los efectos, tiene muy poco de seductora— es la única en que parece intentarse de veras darnos una descripción del estilo de seducir propio de este Don Juan. Claro que eso de decirle a una muchacha campesina que es hermosa, que tiene unos ojos vivarachos, o rogarle que se dé vuelta para admirar sus líneas, no son, indudablemente, muestras del estilo excepcional de Don Juan, sino que más bien delata a un libertino cualquiera que mira a las muchachas como un tratante de vacas. Concedemos gustosamente que la escena posee cierta comicidad, y si sólo fuera por este su efecto cómico no la mencionaríamos para nada en nuestro trabajo. Lo que pasa, además, es que ese intento notorio que Don Juan hace para seducir a Carlota, no guarda ninguna relación con las demás historias innumerables en las que el héroe ha tenido que estar envuelto. Y de esta manera la misma escena nos viene a demostrar una vez más, directa o indirectamente, la imperfección de la comedia. Parece que Molière ha querido hacer de Don Juan algo más que un seductor y que ha querido conservar a toda costa cierto carácter de su típica idealidad, pero le faltan los medios para conseguirlo y, en consecuencia, el resultado es realmente mediocre. Podemos afirmar, en general, que en el *Don Juan* de Molière so-

lamente llegamos a saber de una manera histórica que el personaje es un seductor; dramáticamente, en cambio, no vemos por ninguna parte que lo sea. La escena en que Don Juan muestra mayor actividad es aquella en que aparece con Carlota y Maturina, entreteniéndolas con largos discursos y haciéndoles creer, tan pronto a una como a la otra, que una de ellas especialmente es la elegida por su corazón para casarse con ella. Pero, en definitiva, lo que retiene y ocupa nuestra atención no es nada relativo al estilo seductor de Don Juan, sino una muy vulgar intriga de teatro.

Diré para terminar con este asunto, que quizá lo que más sirva para aclarar todo lo expuesto hasta aquí es referir esa advertencia, no pocas veces repetida, de que el Don Juan de Molière es mucho más moral que el de Mozart. Semejante advertencia, entendiéndola rectamente, constituye nada menos que un elogio de la ópera en cuestión. Porque en la ópera no solamente se discursea a propósito de un seductor, sino que Don Juan es en ella un seductor. Y, en este sentido, no se puede negar que la música nos ofrece con frecuencia no pocos detalles bien seductores y sugestivos. Así es, cabalmente, como tiene que ser. ¿No es acaso ésta la grandeza peculiar de la ópera? Por eso es una insensatez decir que la ópera es inmoral. Tal juicio sólo cabe en cabezas estrechas, incapaces de llegar a comprender algo en su total dimensión y aferradas a uno que otro detalle. La verdad es que la tendencia definitiva de la ópera es altamente moral y, por otra parte, la impresión que recibimos es plenamente saludable, porque todo es grandioso y encierra un *pathos* auténtico y sin mixtificaciones, todo está lleno de pasión, tanto la del placer como la de la seriedad, tanto la del goce como la de la cólera.

V

La contextura musical de la ópera

Aunque el título de este capítulo es de suyo lo bastante claro, quiero a pesar de todo, como medida de precaución, advertir a los lectores que mi propósito actual no es en modo alguno ofrecerles una apreciación estética de la ópera *Don Juan*, ni tampoco un análisis detallado de la estructura dramática del texto correspondiente. Siempre será una necesidad mostrar suma prudencia al dividir así estas materias y, sobre todo, cuando se trata de una creación clásica. Por eso, no dejaré de repetir una vez más lo que tantas he destacado en las páginas anteriores, a saber, que Don Juan no admite otra expresión que la musical. Tengo que añadir que éste es un hecho que yo he experimentado de un modo esencial a través de la misma música. En este sentido puedo asegurar que no serviría de nada el que se diera la impresión de que la música logra ese fin de una manera extrínseca. Si se trata así el asunto, ya se puede admirar la música de esta ópera todo lo que se quiera, pero no tendrá ninguna importancia, por cuanto no se habrá comprendido su absoluto significado. El propio Hotho no ha sabido liberarse de una abstracción semejante y tan desacertada. A esto se debe, precisamente, que su descripción nos satisfaga muy poco, aunque reconozcamos el mucho talento con que ha sido hecha. Desde luego, el estilo de Hotho y la des-

cripción y reproducción a que aludimos, son vivaces y muy movidos, pero las categorías que baraja son imprecisas y muy vagas. Su concepción del Don Juan no está traspasada por una sola idea, sino disuelta y fragmentada en una multitud de ideas inconexas. Don Juan, para Hotho, es un seductor. Pero con esto tampoco se dice apenas nada, pues esta categoría es ambigua y lo que importa es que precisemos —cosa que procuré hacer anteriormente— en qué sentido Don Juan es un seductor. Acerca de este seductor se afirman no pocas cosas de suyo verdaderas en el libro que estamos comentando, pero se entremezclan demasiadas ideas generales, con lo que semejante seductor se torna fácilmente reflexivo, hasta tal extremo que ya no tiene nada de musical. Hotho examina la obra mozartiana escena tras escena. Su individualidad se vuelca netamente en la narración, a veces quizá demasiado. En estos casos se suceden a borbotones las efusiones llenas de simpatía que vienen a acentuar la belleza, la riqueza y la variedad de la expresión mozartiana. Sin embargo, toda esta alegría lírica a propósito de la música de Mozart es algo muy pobre. Porque con esta concepción, por muy brillante y bello que sea el estilo y la forma de expresarse del autor, no se reconocen en realidad los valores absolutos del *Don Juan* de Mozart. Este reconocimiento es cabalmente el que yo trato de conseguir, pues lo considero una misma cosa con la exacta comprensión que reclama el tema de este ensayo. Por lo tanto, mi intención no es la de estudiar toda la ópera desde el principio al fin, sino estudiarla sencillamente en su conjunto; así pues, no entraré en detalles, sino, en cuanto ello sea posible, los incorporaré a la perspectiva del conjunto, de tal suerte que siempre sean considerados dentro de éste y nunca aparte.

El interés principal de un drama siempre se concentra del modo más natural en eso que llamamos el héroe de la obra. Los demás personajes, respecto del héroe, sólo tienen una importancia secundaria y relativa. Se puede afirmar, no obstante, que a medida que la reflexión interior del drama se

impone con su fuerza discriminativa, los personajes secundarios van alcanzando de manera creciente una cierta «absolutez relativa», si se me permite la expresión. Esto, desde luego, no constituye ningún fallo, al revés, estimo que es una gran ventaja. Aquí ocurre algo parecido a lo que en mayor escala podemos verificar en el ámbito de las concepciones del mundo. No se crea que la más excelente de estas concepciones es aquella que solamente tiene en cuenta el pequeño número de individuos más destacados y su enorme influencia en la evolución del mundo, quedando excluidos todos los demás individuos. Es verdad que en cierto sentido se trata de una concepción superior, pero con todo es inferior a aquella que tiene ojos para ver la importancia de los individuos o de las cosas menores, que encuadrados son igualmente importantes. El autor dramático no tendrá éxito en este aspecto mientras en su obra quede algo de inconmensurable, algo de aquella emoción de la que surge el drama, es decir, algo que es estrictamente emocional o pura emoción. No, el éxito solamente le sonreirá cuando todo ello se vierta en los sagrados patrones dramáticos que son la acción y la situación. Entonces, si acierta a combinar ambos factores, será también un hecho que la impresión total de su obra no tanto constituirá un estado afectivo cuanto un pensamiento y una idea. Y cuanto más equivalga a un estado afectivo la impresión total que un drama produce, tanto más seguros podemos estar de que el mismo poeta ha barruntado el contenido y lo ha ido desarrollando poco a poco dominado por completo por la emoción correspondiente, sin que haya sabido concebirlo según la idea, ni ejecutarlo de una manera dramática. Un drama semejante estará necesariamente sobrecargado con un exceso de lirismo. Esto es sin duda un fallo en cualquier obra dramática, pero no lo es en absoluto tratándose de una ópera. Porque en la ópera lo que conserva la unidad es la nota dominante, la que soporta todo el conjunto.

Lo que acabo de decir a propósito del efecto global del drama se aplica también a cada una de sus partes. Si tuviera

que calificar con dos palabras el efecto dramático, diferenciándolo del que producen todos los demás géneros poéticos, diría simplemente que el drama actúa poniendo en juego la categoría de la simultaneidad. Yo creo que en el drama todos los detalles, incluso los más reacios a la soldadura, terminan por relacionarse estrechamente unos con otros dentro de la misma situación y de la unidad de la acción. Y esta unidad dramática dejará de ser un estado afectivo, para convertirse en un pensamiento concreto, en la misma proporción en que aquellos detalles estén separados y la situación dramática se torne más profunda y ampliamente reflexiva. Ahora bien, así como la ópera, íntegramente considerada, no admite esa penetración reflexiva que caracteriza al auténtico drama, así tampoco la situación musical correspondiente tolerará, por muy dramática que sea, semejante reflexión, sino que alcanzará su unidad dentro del estado afectivo que le es propio. La situación musical, lo mismo que cualquier situación dramática, entraña el carácter de la simultaneidad, pero el desarrollo activo de sus fuerzas constituye una sintonía, un acorde, una armonía. Y, naturalmente, la impresión que produce la situación musical es esa unidad que se lleva a efecto mediante la audición simultánea de todo el conjunto sonoro. Cuanto más profundamente reflexivo sea el drama, tanto más se transfigurará el estado emocional en una acción. Y, al revés, cuanto menor sea la acción, tanto mayor dominio adquirirá el momento lírico. Esto último resulta plenamente conforme con las reglas de la ópera. Porque el género operístico no tiene como meta especial la descripción de caracteres y la acción. La ópera no es lo suficientemente reflexiva para que pueda alcanzar tal fin. En ella, más bien, encuentra su expresión el apasionamiento irreflexivo y sustantivo. La situación musical reposa en la unidad de los estados afectivos y en la pluralidad diferenciada de las voces. Ésta es cabalmente la peculiaridad de la música, el saber conservar la pluralidad de voces dentro de la unidad de los estados emocionales. En el lenguaje corriente se suele men-

cionar lo de la pluralidad de voces para designar, preferentemente, la unidad que es el resultado definitivo; pero que nadie piense en serio que tal es el caso de la música.

El interés dramático exige un avance rápido y una cadencia animada y movida, algo que podíamos llamar la creciente celeridad inmanente de la caída. Cuanto más transido está el drama por la reflexión, con tanto mayor celeridad se precipitará hacia adelante sin que nada ni nadie lo pueda contener. En cambio, cuando el momento lírico o el épico adquieran una preponderancia exclusiva, tendremos inevitablemente un cierto aturdimiento que será como un narcótico adormecedor de la situación y que hará que el proceso y el avance dramáticos se desarrollen de un modo indolente y pesado. En la esencia de la ópera no entra para nada este imperativo de precipitación. Al revés, la ópera por naturaleza consiste en una cierta demora muy peculiar y en un cierto alargamiento en el tiempo y en el espacio. La acción no está determinada por la celeridad de la caída ni tampoco sigue esta dirección, sino que se despliega de una manera más horizontal. Los estados efectivos no quedan sublimados en los caracteres y en la acción. De ahí que en una ópera la acción solamente pueda ser una acción inmediata.

Si ahora aplicamos todo lo que acabo de exponer a la ópera *Don Juan,* veremos que ello nos ayudará no poco a descubrir la auténtica calidad clásica de la misma. Don Juan es el héroe de esta ópera, y en él se concentra el interés principal. Pero hay algo más, es decir, que Don Juan confiere en ella interés a todos los demás personajes. Esto, desde luego, no hay que entenderlo en un sentido externo, pues cabalmente el secreto de esta ópera está en que el héroe de la misma es también la fuerza de los restantes personajes. El principio vital que los anima es nada menos que la propia vida de Don Juan. La pasión de éste es la que pone en movimiento la pasión de todos los demás, su pasión resuena por todas las partes. Sí, la pasión de Don Juan resuena y mantiene la seriedad del Comendador, la cólera de

Doña Elvira, el odio de Doña Ana, la suficiencia de Don Octavio, la angustia de Zerlina, la exasperación de Mazetto y la perplejidad de Leporello. Don Juan en su calidad de héroe es el denominador de la ópera y el que, en cuanto tal, le confiere su nombre concreto como título general. Pero Don Juan es todavía más, es, si puedo expresarme así, el denominador común. Toda otra existencia es en relación a la suya nada más que una existencia derivada. En consecuencia, si tenemos en cuenta que a una ópera se le exige que su unidad esté constituida por una sola nota fundamental y dominante, echaremos de ver con una claridad meridiana que no existe en el mundo ningún tema más perfecto para una ópera que el de Don Juan. Es cierto que la nota fundamental que domina las fuerzas que se desarrollan en una determinada ópera puede ser distinta de esas mismas fuerzas. Como ejemplo de semejante ópera citaré el de *La Dama blanca.* Sin embargo, la unidad conseguida en este caso solamente es, atendiendo a lo que se le pide a una ópera, una mera determinación exterior del lirismo. En *Don Juan* la nota dominante no es otra que la fuerza fundamental de la propia ópera, esto es, Don Juan. Claro que Don Juan es a su vez por completo musical, precisamente porque no es un carácter, sino esencialmente vida. Los otros personajes de la ópera tampoco son caracteres, sino esencialmente pasiones en torno a Don Juan y, por consiguiente, algo que resulta también musical. Porque de la misma manera que Don Juan enlaza a todos los demás personajes, así también éstos se enlazan estrechamente con él y vienen a ser como las consecuencias externas que su vida provoca constantemente. Esta absoluta centralización de la vida musical de Don Juan es la que hace que esta ópera ejerza un poder de ilusión que ninguna otra ópera tiene, al mismo tiempo que su vida le arrastra a uno hacia esa vida que se representa en la ópera. La musicalidad se desparrama de tal manera en todos los rincones de esta música que basta que gocemos una mínima parte de ella para que sintamos de repente su enorme atracción. Se puede llegar a

la mitad de la función, pero no importa, porque inmediatamente estaremos de lleno en el centro, ese centro que es la vida de Don Juan y que se halla presente en todas partes.

Una vieja experiencia ha demostrado que es muy desagradable tener que esforzarse empleando dos sentidos a la vez. ¿Quién no ha experimentado lo molesto que es a veces tener que agudizar el sentido de la vista cuando está ocupado el del oído? Por eso se suele tender a cerrar los ojos cuando se está oyendo música. Esta costumbre vale, más o menos, para cualquier clase de música, pero en el caso del *Don Juan* es válida *in sensu eminentiori*. La impresión se estropea tan pronto como tengamos ocupados los ojos, puesto que la unidad dramática que se desarrolla en la escena e interesa al sentido de la vista es una cosa completamente secundaria e imperfecta en comparación de la unidad musical de todo lo que se está oyendo. Para hacer estas afirmaciones no necesito apoyarme en la experiencia de los demás, sino que me basta la mía propia. He asistido, como entusiasta que soy, no pocas veces a la representación de esta ópera. Las primeras veces solía sentarme lo más cerca posible del proscenio, después me iba alejando más y más, hasta que al final prefería con mucho un asiento en el rincón más apartado del teatro, precisamente para poder ocultarme a mis anchas entre los pliegues de esta música. En una palabra, que cuanto mejor comprendía o creía comprender esta ópera, tanto más lejos me situaba yo del lugar de su ejecución, no por frialdad, ni muchísimo menos, sino cabalmente por amor, pues estaba convencido de que sólo se la puede entender bien a distancia. Todo esto ha sido como un extraño enigma en el que ha estado implicada mi vida. Recuerdo que en ciertas ocasiones yo estaba dispuesto a dar por una localidad todo lo que se me pidiese. Ahora, en cambio, no daría ni un maravedí. Porque lo que más me gusta es quedarme fuera, en los pasillos de la entrada, y apoyar mi cuerpo suavemente contra el tabique que me separa del patio de butacas. Así la música actúa con toda su fuerza y es como un mundo aparte, desligado de mí, que no puedo ver nada, pero que

estoy, aunque infinitamente alejado, lo bastante cerca para oírla.

Puesto que los personajes de una ópera no tienen necesidad de ser tan reflexivos que se conviertan en caracteres transparentes, es obvio —como ya apuntábamos anteriormente— que la situación no pueda nacer o desarrollarse de una manera perfecta partiendo de un estado emocional, sino que bastará que hasta cierto punto encuentre en él su soporte. Y lo mismo debemos afirmar acerca de la acción en una ópera. La música, como es lógico, no puede llegar a expresar lo que se llama propiamente una acción, es decir, un acto que se pone con la intención expresa de alcanzar un fin determinado. Lo que la música sí puede expresar es lo que podríamos llamar una acción inmediata o espontánea. Estos dos extremos se cumplen a la perfección en el *Don Juan*. La acción, por lo tanto, es una acción inmediata. En este punto he de hacer referencia a lo que ya dije antes a propósito de Don Juan en cuanto seductor. Una vez que la acción es inmediata, es también muy normal que la ironía tenga tanta preponderancia en esta obra. Por la sencilla razón de que la ironía es y siempre será el maestro de disciplina de la vida inmediata. La reaparición del Comendador, para no citar más que un ejemplo, es algo que encierra una ironía tremenda. Pues Don Juan es capaz de superar todos los obstáculos, pero, evidentemente, lo que no podrá nunca es dar muerte a un espectro. Toda la situación está traspasada por la emoción. En este sentido debo evocar de nuevo el significado de Don Juan respecto del conjunto y, de otro lado, la existencia relativa de todos los demás personajes respecto de Don Juan. Mostraré lo que quiero decir con esto, analizando más de cerca y en concreto una situación determinada. Para ello escojo la primera aria de Doña Elvira. La orquesta ejecuta el preludio en el momento en que Doña Elvira entra en escena. La pasión que se desencadena en su pecho necesita desahogarse y, naturalmente, su canto la ayudará en este menester. No cabe duda de que este desahogo sería demasiado lírico por sí mismo

como para poder constituir una situación propiamente tal. En este caso su aria no se diferenciaría mucho del monólogo en un drama. La única diferencia sería que el monólogo tiende a convertir lo universal en individual, mientras el aria convierte lo individual en universal. Todo esto, según acabamos de afirmar, no sería gran cosa en orden a crear una situación. Es lógico, pues, que no ocurra así en la ópera que nos ocupa. En el fondo de la escena se ve a Don Juan y a Leporello que esperan con enorme ansiedad la aparición de la dama que ya antes habían apercibido en la ventana. Si la representación a la que asistíamos fuese un drama, entonces la situación no estribaría en que Doña Elvira apareciese en primer término y Don Juan muy al fondo de la escena, sino que más bien consistiría en un encuentro inesperado y repentino de ambos personajes. Y, en este caso, todo el interés se encontraría en ver cómo Don Juan lograba escabullirse otra vez. Es verdad que en la ópera tampoco deja de tener importancia ese encuentro brusco, pero se trata de una importancia muy secundaria. Porque el choque exige ser visto, mas la situación musical es algo que tiene que entrar por los oídos. La unidad de esta situación radica en la consonancia armoniosa de los cantos de Doña Elvira y de Don Juan. Por eso es también perfectamente lógico que Don Juan se mantenga todo lo más alejado que sea posible, ya que no debe ser visto por Doña Elvira y, sobre todo, por el espectador. En este punto comienza el aria de Doña Elvira. Yo no acierto a designar mejor su apasionamiento que con el nombre de un cierto odio amoroso, esto es, un apasionamiento mixto, pero al mismo tiempo lleno de sonoridad y vibrante. Su alma está muy agitada y ha empezado a desahogarse. Elvira se siente languidecer por unos instantes, ya que la explosión apasionada siempre trae consigo el abatimiento, y entonces hay una pausa en la música. Sin embargo, la agitación interior de su pecho es tan grande que indica bien a las claras que la pasión aún no ha explotado del todo. El diafragma de la cólera necesita todavía sacudidas más fuertes. Aquí cabe

preguntar: ¿qué es lo que podría producir esas sacudidas? ¿Cuál es el excitante? Sólo hay uno, a saber, la befa de Don Juan. Por eso Mozart ha aprovechado —si yo fuera griego diría: que muy divinamente— la pausa para introducir en ese punto la sorna de Don Juan. Y es ahora cuando la pasión de Doña Elvira flamea con más fuerza y se desata con la máxima violencia por todos los poros de su alma, logrando una auténtica explosión sonora. Esto se repite todavía una vez más. Entonces el alma de Doña Elvira se estremece hasta la médula y el dolor y la cólera se precipitan, como una impetuosa corriente de lava, en esa carrerilla tan conocida con la que el aria termina. Ahora se comprende muy bien que lo que dije antes, esto es, que Don Juan resuena en Doña Elvira, es algo más que una frase. El espectador no debe ver a Don Juan en compañía de Doña Elvira, constituyendo ambos la unidad de la situación, sino que tiene que oír al primero como incorporado en la propia Elvira y saliendo de ella. Porque, indudablemente, es Don Juan el que canta, pero lo hace de tal manera que al espectador de oído fino y cultivado le parecerá que todo ello arranca de la misma Doña Elvira. La exasperación, igual que lo hace el amor, crea también su objeto. Doña Elvira está completamente dominada por Don Juan. La pausa aludida y la voz de Don Juan son las que tornan la situación en dramática, pero la unidad de la pasión de Doña Elvira, en la que resuena Don Juan, convierte la situación en musical[26]. La situación, considerada en el aspecto musical,

[26] De esta manera, a juicio mío, tienen que ser consideradas el aria de Doña Elvira y la situación correspondiente. La ironía incomparable de Don Juan no ha de mantenerse aparte, sino incorporada ocultamente en la misma pasión cualificada de Doña Elvira. Todo ello debe oírse conjuntamente. Como el ojo especulativo contempla unido lo que ve, así también el oído especulativo ha de asumir conjuntamente lo que esté escuchando. Tomaré, para explicar esto, un ejemplo de física pura. Situemos a un hombre en un altozano que domina una vasta llanura, surcada de caminos que corren entre sí paralelos. Si a este hombre le falla la intuición, entonces no verá más que los diversos caminos y los campos de

es incomparablemente perfecta. Por el contrario, si tanto Don Juan como Doña Elvira son caracteres, la situación resultará fallida, pues en este caso no sería nada correcto presentar a Doña Elvira vociferando en el proscenio y a Don Juan burlándose en el fondo de la escena. Porque entonces se me exigiría que los oyera conjuntamente, sin ofrecérseme la posibilidad correspondiente, puesto que al ser uno y otra caracteres no es posible que se hagan oír al mismo tiempo. En una palabra, si ambos son caracteres, entonces la situación no es otra que el encuentro brusco.

Ya anotábamos antes que en la ópera no son tan necesarios la precipitación dramática y el movimiento acelerado como en el drama. Al revés, en la ópera es preferible que la situación se torne un poco prolija. Esto, sin embargo, no hay que entenderlo como una necesidad de que la ópera degenere en un estancamiento continuo. Como ejemplo del auténtico punto medio en este sentido podemos destacar la situación que acabo de describir. Y no la refiero precisamente como si fuera la única o la más perfecta que encontramos en el *Don Juan* de Mozart —al contrario, todas las situaciones de la ópera son así e igualmente perfectas—, sino por la sencilla razón de que es la que el

---

labrantío quedarán como difuminados a sus ojos. O también puede acontecer que vea solamente los campos de labranza y que no aperciba los caminos. En cambio, el hombre dotado de suficiente mirada intuitiva, verá los campos y los caminos conjuntamente, como una inmensa superficie rayada. Lo mismo sucede con el oído.

Lo que aquí hemos dicho tiene validez, como es obvio, en lo que atañe a la situación musical. Pues la situación dramática encierra otra cosa más, a saber, que el espectador ha caído en la cuenta de que es Don Juan el que está al fondo de la escena, mientras Doña Elvira aparece en primer término. Si ahora suponemos que el espectador conoce las relaciones que con anterioridad vinculaban a estos dos personajes —algo, por supuesto, que el espectador no puede saber de buenas a primeras—, tendremos que la situación gana no poco en claridad, pero como contrapartida, al hacer hincapié en lo anterior, se verá que no tiene sentido mantenerlos [illegible] dos tanto tiempo en la escena.

lector tiene más en la memoria en este instante. Con todo he de advertir, a propósito de la anterior afirmación entre paréntesis, que aquí acabamos de rozar una cuestión bastante delicada. En esta ópera, en efecto, hay dos números que yo estimo deben ser eliminados, por muy perfectos que sean en sí mismos, pero que en relación con todo lo demás tienen un efecto perturbador y retardativo. Preferiría no decir cuáles son concretamente esos dos números. Pero no creo que guardarlos en secreto sirva de mucho a estas alturas. Además, ¿quién dijo miedo cuando se trata de la verdad? Estoy convencido que quitándolos, todo el resto raya a la misma perfección. En definitiva, los números en litigio son el aria de Don Octavio y el aria de Doña Ana. Los dos son más bien números de concierto que relatos de música dramática. Podemos afirmar, en general, que tanto Don Octavio como Doña Ana son unos personajes demasiado insignificantes como para que les quepa el honor de poder retardar el desarrollo de la obra. Si se los quita, desde luego, conservará la ópera una perfecta rapidez dramático–musical, tan perfecta como ninguna otra ópera.

Valdría la pena examinar una tras otra las diferentes situaciones en esta ópera, no precisamente con el prurito de hacer exclamaciones regocijadas, sino para mostrar la importancia y la rigurosidad de cada una de ellas en cuanto situación musical. Este examen, sin embargo, rebasaría con mucho los límites de este pequeño ensayo. Lo que aquí queríamos destacar especialmente era ese puesto centralizador que Don Juan ocupa en toda la ópera. Por lo demás, acerca de cada situación particular podemos repetir algo parecido a lo que se ha dicho sobre la situación a que da lugar la aparición de Doña Elvira en escena, porque siempre será Don Juan el centro de todas.

Este puesto centralizador que Don Juan tiene en la ópera lo esclareceré aún más de cerca considerando la relación que los otros personajes guardan con él. En el sistema solar todos los cuerpos opacos, que reciben su luz del sol central, están siempre iluminados solamente por la mitad,

es decir, por aquel lado suyo que está vuelto hacia el sol. Esto mismo es lo que ocurre con los personajes de esta obra, que solamente resplandece aquel momento o aquel costado de su vida que se encuentra en la proyección de Don Juan. De lo contrario todos ellos son oscuros y opacos. No obstante, no hemos de entender esta afirmación en un sentido restringido, algo así como si cada uno de esos personajes jugase el papel de una simple pasión abstracta; Doña Ana, por ejemplo, el papel del odio, y Zerlina el de la ligereza. Si lo entendiéramos así daríamos una prueba del mal gusto, el cual no tiene, en absoluto, ninguna cabida en este ensayo. La pasión en cada uno de los personajes es concreta, pero concreta en sí misma, no por razón de la personalidad que la encarna. O, dicho de un modo más exacto, todo lo restante que haya en tales individuos dimana de esa pasión. Y es completamente normal que ocurra así, pues se trata de una ópera. Esta oscuridad y esta secreta comunicación, en parte simpática y en parte antipática, que ellos tienen con Don Juan es la que los torna igualmente musicales y es la que hace que la ópera entera sea una resonancia de Don Juan. El único personaje de la obra que parece significar una excepción es, naturalmente, el Comendador. Por esta razón, como era de esperar de Mozart, se ha hecho de él un arreglo tan sabio que en cierta medida podemos afirmar que está fuera o que circunscribe la obra. Y sin duda que ésta dejaría de ser absolutamente musical en cuanto el Comendador apareciese en primer plano. Por eso se le mantiene siempre en el fondo de la escena y como entre brumas, en cuanto ello es posible. El Comendador viene a ser la prótasis vigorosa y la apódosis intrépida que ciñen estrechamente esa proposición intercalada que es Don Juan. Claro que nunca debemos echar en olvido que el rico contenido de esta proposición intermedia es nada menos que lo que constituye todo el valor de la ópera. El Comendador aparece sólo dos veces. La primera vez es de noche. La escena se desarrolla entre bastidores. No se le puede oír, pero se le oye caer a tie-

rra, atravesado por la espada de Don Juan. En un instante su seriedad cobra una fuerza enorme y se muestra con todos sus bríos al ser parodiada por las burlas de Don Juan, dando lugar a un choque que Mozart ha sabido expresar maravillosamente con su música. Pero en el instante siguiente su seriedad es ya demasiado profunda como para pertenecer a un ser humano. Esto sucede cuando el Comendador es ya un espíritu, sin haber muerto todavía. La segunda vez aparece, definitivamente, como espíritu, y su voz solemne y seria es un eco rotundo de la tronante voz del propio cielo. Pero de la misma manera que él está transfigurado, así también su voz se transfigura en algo que es distinto de una voz humana. Se puede decir que ya no habla, sino que sólo juzga.

El personaje más importante de la obra, después de Don Juan, es sin duda Leporello. Las relaciones de éste con su amo se explican cabalmente con la música y sin ella serían de todo punto inexplicables. Porque si Don Juan fuese una personalidad reflexiva, entonces Leporello sería un bellaco casi de mayor calibre que el propio amo y no resultaría nada fácil explicar cómo Don Juan podía ejercer un tal dominio sobre el criado. El único motivo en este caso sería que Don Juan estaba en condiciones de poderle pagar mejor que cualquier otro amo, un motivo de tan poca monta que incluso Molière no parece haber estado dispuesto a hacer uso de él, puesto que deja que Don Juan atraviese por no pocos apuros de tipo económico. En cambio, si tomamos a Don Juan como encarnación de la vida inmediata, ya resulta mucho más fácil de entender ese influjo decisivo que Don Juan llega a alcanzar sobre Leporello, a quien termina por asimilárselo de tal manera que casi no es más que un mero órgano de su propia vida. En cierto sentido Leporello está más cerca que Don Juan de tener y ser una conciencia personal, pero para que lo fuese de veras tendría que comprender con nitidez sus relaciones con el amo. Mas Leporello es incapaz de semejante cosa y no puede deshacer el encantamiento que padece. Aquí es válido otra

vez el principio de que Leporello no tenga más remedio que tornarse transparente cuando interviene con una de sus réplicas. También hay algo de erótico en las relaciones de Leporello con Don Juan. Hay, desde luego, en todo ello un cierto poderío con el que él se ata a sí mismo en contra de su voluntad. Pero gracias a esta ambigüedad resulta musical Leporello y Don Juan no cesa de resonar en él. Más adelante tendré la oportunidad de demostrar, con un ejemplo, que lo que acabo de decir no es simplemente una frase.

A excepción del Comendador, todos los demás personajes están en una cierta relación erótica con Don Juan. Sobre el Comendador no puede ejercer Don Juan ningún influjo, puesto que es conciencia; pero todos los otros personajes están sometidos al poder de Don Juan. Doña Elvira le ama, y así está sujeta a su poder; Doña Ana le odia, y así está sujeta a su poder; Zerlina le teme, y así está sujeta a su poder; y Don Octavio y Masetto entran también a formar parte del mismo círculo de influencias en calidad de parientes, algo así como hermanos políticos, y es bien natural que lo hagan, pues los lazos de la sangre son muy delicados.

Si el lector se para por unos instantes y rememora todo lo que hemos ido diciendo en este ensayo, comprobará quizá por sí mismo lo mucho que hemos luchado para esclarecer desde diversos puntos de vista la estrecha relación que guarda la idea de Don Juan con la música y cómo esta relación es lo constitutivo de la ópera estudiada, tanto en su integridad, como al repetirse en cada una de sus partes. Creo que con esto ya he cumplido mi cometido y, con sumo agrado, pondría aquí punto final. Sin embargo, para ser completo en extremo, trataré de aclarar los mismos conceptos, analizando algunos pasajes concretos. La elección de éstos no debe ser arbitraria. Por lo pronto elijo la obertura, ya que es la que nos ofrece de la manera más aproximada la nota fundamental de la ópera, y por cierto con una concentración intensísima. En segundo lugar elegiré el momento más épico y el más lírico de la obra para mostrar tres cosas casi idénticas: cómo se ha conservado la

perfección más admirable incluso en los límites extremos de la ópera; cómo se ha mantenido la peculiaridad de lo dramático-musical; y, por último, cómo Don Juan es el que, musicalmente, soporta toda la ópera.

No es éste el lugar de estudiar a fondo y en general la importancia que la obertura tiene respecto de la ópera. Baste señalar que el hecho de que toda ópera reclame una obertura demuestra bien a las claras la preponderancia de lo lírico en este género y que el efecto que se busca con ello es precisamente crear un determinado ambiente emocional. Éste es un terreno vedado en el caso del drama, donde todo ha de ser transparente. Por la misma razón es muy normal que se componga la obertura después de todo lo demás, con el fin de que el propio artista se haya penetrado plenamente por la música. En este sentido podemos decir que la obertura nos depara de suyo una oportunidad estupenda para lograr una idea profunda acerca del compositor y de su estado de alma en relación con la propia música. La obertura nos revelará de un modo incontrovertible si el compositor no alcanzó a concebir el punto central de su obra o si no estuvo en una relación profunda con la emotividad fundamental de la misma. En este caso sólo tendremos un agregado de detalles más o menos salientes, unidos todos ellos por una asociación de ideas poco coherente, pero nunca una totalidad, que es lo que siempre debe ser una ópera, un todo armónico que signifique y nos ofrezca una aclaración hondísima sobre el contenido de la música. Es lógico que una obertura semejante sea, de ordinario, completamente arbitraria. No hay nada, en efecto, que impida que ella sea muy larga o muy corta, a capricho del compositor. En ella el elemento que retiene todos los cabos y representa la continuidad, puede explayarse todo lo que se quiera, pues ese elemento no es otra cosa que mera asociación de ideas. A esto se debe el que la obertura sea con frecuencia una peligrosa tentación para los compositores de segunda línea. Porque fácilmente se les ocurre plagiarse a sí mismos o robarse de sus propios bolsillos, lo que

causa no poca confusión. Es evidente que una obertura no debe contener lo mismo que la ópera, pero tampoco debe contener algo que sea absolutamente distinto. En una palabra, contendrá lo mismo que la ópera respectiva, mas de otra manera; contendrá lo que es central y con toda la fuerza peculiar de ello atraerá irresistiblemente al auditorio.

En este sentido la siempre admirada obertura del *Don Juan* es una obra maestra totalmente perfecta y jamás lo dejará de ser. Para demostrar el clasicismo de esta ópera no haría falta ninguna otra prueba sino solamente destacar esa cosa única y a la par inimaginable de que su obertura contenga lo central de un modo tan puro que no se le haya quedado prendido nada de lo que es periférico. Esta obertura no es ninguna mezcolanza de temas, ni tampoco es un laberinto formado por diversas asociaciones de ideas. Es una obertura concisa, definida, vigorosamente construida y, sobre todo, impregnada de la sustancia íntegra de la ópera. Es poderosa como un pensamiento divino y movida como la vida del mundo. Es estremecedora por su seriedad, temblorosa por su placer, demoledora por su tremenda cólera e inspiradísima por su alegría plenamente vital. Es honda en sus juicios indicativos, chillona en su ansia de placer y lentamente solemne en su imponente dignidad. Es movida, versátil y danzarina en su júbilo. Y todo esto no lo ha conseguido chupándole la sangre a la ópera, al revés, viene a ser como una profecía de la misma. La música despliega en esta obertura todos sus recursos y con un par de aletazos, por así decirlo, se sobrevuela a sí misma y sobrevuela también el lugar donde va a aterrizar. Todo ello es una gran lucha, pero una lucha en las más altas regiones de la atmósfera. El que oiga la obertura después de haber trabado un conocimiento bastante exacto de la ópera, creerá seguramente que acaba de penetrar en el soterrado laboratorio donde tiene lugar el choque primitivo de aquellas mismas fuerzas que ha conocido en la ópera. comprobando que es allí donde ellas se enfrentan con todo su poder. El combate, sin embargo, es muy desigual. Porque una de las

fuerzas ya es victoriosa aún antes de haber entrado en batalla. Y lo curioso es que esta fuerza reporta la victoria huyendo y evadiéndose, pues tal huida es cabalmente su pasión, su ardiente inquietud en medio de su corta alegría de vivir, y el pulso apresurado de su fiebre apasionada. Así es como esta fuerza pone en movimiento a la otra fuerza y la arrastra consigo. Esta segunda fuerza, que antes se manifestaba imperturbablemente segura y casi inamovible, no tiene ahora más remedio que abandonar su reducto y ponerse en marcha, hasta que el movimiento se hace en seguida tan rápido que nos parece asistir a una auténtica lucha. No es posible desarrollar esto más a fondo, lo que aquí importa es escuchar la música, puesto que esa lucha no es un litigio verbal, sino una furia elemental.

A este propósito, sin embargo, quiero hacer hincapié una vez más en lo que dejé ya explicado en las páginas anteriores, esto es, que el interés de la ópera lo constituye Don Juan, no éste y el Comendador. La misma obertura lo pone bien de manifiesto. Parece que Mozart con toda su diligencia lo ha planeado de tal suerte que aquella voz profundísima que oímos al principio se vaya tornando poco a poco más y más débil, hasta casi llegar a perder del todo su majestuoso temple y tener que apresurarse para poder seguir la precipitación demoníaca en que se ve envuelta. La verdad es que esta precipitación quiere eludirse de esa voz, pero podemos decir que la primera casi llega a alcanzar dominio sobre ella y la envilece, arrastrándola consigo en la vertiginosa carrera del instante fugaz. Con esto se acentúa cada vez más la transición de la obertura a la misma ópera. Y, como consecuencia de ello, hay que pensar en una estrecha relación entre el final de la obra y la primera parte de la obertura. En el final tenemos una recuperación total de la grave seriedad, en tanto que en el decurso de la abertura la seriedad estaba en cierto modo fuera de sí misma. Ahora, a lo último, ya no se trata de correr a porfía en la carrera anhelante del deseo, sino que ha vuelto la seriedad y así ha bloqueado todas las salidas de cualquier nueva carrera.

Por eso, aunque la obertura sea independiente en cierto sentido, en otro ha de ser considerada como un arranque de la ópera. Esto es precisamente lo que yo he tratado de evocar en los párrafos anteriores, ayudando al lector a que refresque su memoria con el recuerdo de ese decaimiento sucesivo que va experimentando una de las fuerzas en el mismo comienzo de la obra. Otro tanto se demuestra, con idéntica claridad, si atendemos al curso de la segunda fuerza, que no hace más que ir aumentando en progresión ascendente. Esta fuerza comienza a desplegarse en la obertura y va creciendo cada vez más. Su comienzo, sobre todo, está expresado en la música de una manera admirable. Se empieza a oír como una alusión muy leve y misteriosa. Sí, la estamos oyendo, pero pasa tan rápidamente que se tiene la impresión de haber oído algo y al mismo tiempo no haberlo oído. Sin duda que es necesario poseer unos oídos atentos y eróticos para caer en la cuenta de este primer indicio que en la obertura se nos brinda sobre el juego ligero del ansia del placer y el brote de los deseos, que más adelante quedarán expresados caudalosamente y en toda su excesiva abundancia. Yo no puedo indicar con puntos y señales dónde se encuentra el pasaje aludido, por la sencilla razón de que no soy un experto en cosas de música. Claro que tampoco escribo más que para los entusiastas y, por lo tanto, tengo la seguridad de que éstos sí que me comprenderán e, incluso, de que algunos de ellos me comprenderán mejor que yo me comprendo a mí mismo. Pero no me importa, pues me siento muy satisfecho con la parte que se me ha asignado, es decir, contento con este enigmático entusiasmo enamorado que me domina. Y aunque también sea verdad que les estoy muy agradecido a los dioses por no haber nacido mujer, sino hombre, con todo he de confesar que la música mozartiana me ha enseñado lo bello, reconfortante y valioso que es amar como una mujer.

No soy, desde luego, amigo de las metáforas. En este sentido he experimentado con frecuencia un desagrado enorme al leer no pocas páginas de la moderna literatura.

Pues se abusa tanto del lenguaje metafórico que siempre que encuentro un símil surge en mí, inevitablemente, el temor de que la verdadera intención de quien lo usa no sea otra que la de paliar una cierta oscuridad en sus ideas. Es natural, pues, que no esté dispuesto a arriesgarme en un ensayo descabellado o infructuoso, procurando traducir la enfática y apretada brevedad de la obertura con los términos prolijos y fútiles de un simple lenguaje figurado. Quiero, no obstante, destacar un solo pasaje de la obertura y, con el fin de que el lector se dé cuenta perfecta del mismo, no tengo más remedio que echar mano de un símil, puesto que en este caso es el único recurso que poseo para relacionarme con aquél. Este pasaje, naturalmente, no es otro que la primera manifestación de Don Juan, o ese presentimiento se nos ofrece acerca de él y de la fuerza con la que luego aparecerá en todo su brío, sin que nada sea capaz de resistir su empuje desatado. La obertura comienza con unos cuantos sones profundos, serios y uniformes. Entonces resuena por primera vez, aunque infinitamente lejos, un cierto indicio. Parece, sin embargo, que este indicio se ha dado demasiado pronto y por eso se le revoca en el mismo instante de su aparición. Pero más tarde se vuelve a oír insistentemente, cada vez más audaz y más potente, aquella voz que se introdujo al principio de una manera cautelosa, coquetona y, no obstante, llena de angustia y sin poder desatarse del todo. Un fenómeno muy similar podemos contemplar a veces en la misma naturaleza, cuando tenemos delante un horizonte sombrío y cubierto de nubarrones. Este horizonte es tan pesado que para sostenerse a sí mismo tiene que apoyarse contra el suelo terrestre, ocultando todo lo que lleva entre los pliegues de su negra noche. A lo lejos retumban algunos sonidos huecos, que no se mueven para nada y son algo así como un hondo gruñido encerrado en su madriguera. Y entonces, en el límite extremo del cielo, en el confín más lejano del horizonte, vemos un fuerte resplandor que cruza rápido a ras de tierra y desaparece como por ensalmo. Pero en seguida retorna el resplandor

con su brío acrecentado e ilumina, momentáneamente, el cielo entero con su lumbre. En cuanto pasa la sacudida de este rayo, el horizonte parece todavía más sombrío, pero otro rayo aún más rápido que el anterior lo hace flamear de nuevo con mayor brillo. Es como si la preñada oscuridad perdiese su calma y se sintiera más tranquila en movimiento.

La lección de este símil es obvia. Pues de la misma manera que aquí, en este primer rayo, el ojo ha barruntado todo un incendio, así también allí, en aquel rasgueo mortecino de violín, el oído barruntó toda una pasión. En este resplandor hay angustia..., hasta poder afirmar que las profundas tinieblas lo dan a luz en medio de la angustia. No otra es la vida de Don Juan. La angustia le habita, mas esta angustia es su energía. La angustia que hay en él no es una angustia subjetivamente reflexiva, sino sustancial. En la obertura no encontramos la desesperación, según se suele afirmar de ordinario y sin saber lo que se dice. La vida de Don Juan no es desesperación, sino que es la fuerza íntegra de la sensualidad, nacida en medio de la angustia. El propio Don Juan es esta angustia, y esta angustia es cabalmente la demoníaca jovialidad vital. Así es como Mozart ha descrito el nacimiento de Don Juan y, a continuación, hace que los sonidos de los violines nos descubran el proceso de su vida, mientras vemos al héroe que se escurre ligero sobre esos sonidos danzarines, precipitándose hacia el abismo. Podemos decir, empleando otro símil, que Don Juan, jubiloso en su corta tregua, danza sobre el abismo como la piedra que lanzada hábilmente va sesgando la superficie del agua y durante unos instantes es capaz de dar sobre ella una pequeña serie de graciosos brincos, pero que se hunde inmediatamente que cesa de brincar y se la traga el abismo.

Ahora bien, si la obertura, según anotábamos antes, puede ser considerada como el arranque de la ópera, cabe que preguntemos al descender de las elevadas regiones de aquélla: ¿en qué lugar de la ópera podrá aterrizarse mejor? O, dicho de otra manera, ¿cómo emprenderá la ópera su propia marcha? Mozart ha visto que aquí lo único correcto

era empezar con Leporello. Algunos quizá piensen que esto no representa un gran mérito, principalmente si se atiende a que casi todas las adaptaciones de *Don Juan* han comenzado con un monólogo de Sganarelle[27]. Entre ambos comienzos, sin embargo, existe una enorme diferencia, y esto nos depara de nuevo la oportunidad de admirar la maestría de Mozart. Éste ha puesto la primera aria del criado en conexión directa con la obertura. Semejante cosa sucede muy raras veces, pero en este caso esa conexión es perfectamente normal y sirve para arrojar una luz nueva sobre la estructura de la propia obertura. Ésta, por su parte, busca un lugar de aterrizaje y donde poder afincar el pie dentro de la realidad escénica. Ya hemos oído al Comendador y a Don Juan en la obertura, y Leporello, sin embargo, no puede ser elevado al nivel de aquella lucha en las regiones aéreas, aunque en realidad esté más cercano que nadie de las mismas. Por eso empieza la obra con él, de suerte que se halle en conexión inmediata con la obertura. Por lo tanto, es justo de todo punto que consideremos la primera aria de Leporello formando parte de la misma obertura. Este aria de Leporello corresponde al famoso monólogo de Sganarelle en la obra molieresca. Estudiemos un poco más de cerca esta situación. El monólogo de Sganarelle, desde luego, está compuesto con bastante ingenio. Por cierto que resulta muy entretenido si lo leemos en la versión ágil y fluida del profesor Heiberg. La situación, en cambio, es muy imperfecta. Al decir esto, pienso especialmente en Molière porque en Heiberg la cosa es distinta. Claro que, en definitiva, no lo digo para desprestigiar al gran comediógrafo francés, sino para resaltar los méritos

[27] [Kierkegaard, basándose en la versión de Molière, solamente da por conocidas las adaptaciones nórdicas de *Don Juan* y no tiene, al parecer, ni la más remota noticia de las más meridionales, en concreto las españolas, que es donde están las verdaderas fuentes de *Don Juan*. Es un límite que conviene ser tenido muy en cuenta al juzgar este ensayo en lo que encierra de balance literario, evidentemente incompleto].

de Mozart. Un monólogo siempre será, más o menos, una violación de la situación dramática. En consecuencia, cualquier poeta que para buscar el efecto deseado intente producirlo recurriendo a la ingeniosidad del propio monólogo y no precisamente a la descripción rigurosa del carácter, se condenará a sí mismo y habrá renunciado al interés dramático. En la ópera no ocurre esto. En ella la situación es absolutamente musical. Ya antes apunté la diferencia que existe entre una situación dramática y una situación dramático-musical. En el drama no se tolera el mucho hablar, sino que se exige acción y situación. En la ópera, por el contrario, se da un cierto reposo en el desarrollo de la situación. Pero ¿qué es lo que la convierte en una situación musical? Señalábamos anteriormente que Leporello es un personaje musical y, sin embargo, no es él quien soporta la situación. Si fuese así, su aria guardaría cierta analogía con el monólogo de Sganarelle, si bien semejante semisituación, según demostrábamos hace unos momentos, se acomodaría mejor al caso de una ópera que no al un drama. Pero nada de esto acontece en la situación que estudiamos ahora, pues lo que la hace musical es la proximidad operante de Don Juan, el cual está dentro del palacio. Lo principal de esta situación no se apoya en Leporello, cada vez más adelantado hacia el proscenio, sino cabalmente en Don Juan, a quien no vemos, pero le oímos. Alguien podría muy bien objetar: ¡No estamos oyendo a Don Juan! A lo que yo replicaría: ¡Sí, le oímos, puesto que resuena en Leporello! Deseo, con el fin de aclarar este aspecto, que se consideren atentamente las transiciones —por ejemplo, aquélla del principio: *Voul star dentro con la bella*— en las que, evidentemente, Leporello aparece como una reproducción de Don Juan. Y aunque esto no fuera cierto, la situación está con todo preparada de tal manera que resulta imposible, por más que lo pretendiéramos, hacer abstracción de Don Juan. Al revés, concretamente en esta escena, podemos olvidar a Leporello, a quien tenemos delante de los ojos, pero nunca a Don Juan, que por cierto está den-

tro del palacio. Mozart ha demostrado, en general, una auténtica genialidad al hacer que Leporello sea una reproducción de Don Juan. Con ello ha conseguido dos cosas. Por lo pronto, ese típico efecto musical que consiste en que estemos oyendo a Don Juan en todos aquellos sitios en que Leporello aparece solo. Y en segundo lugar, ese otro efecto paródico que consiste en que, en todas aquellas partes en que Don Juan aparece junto con Leporello, oigamos a éste como un mero eco de su amo, a quien siempre parodia de un modo inconsciente. Podemos referir, como ejemplo, el final del baile en casa de Don Juan.

Si ahora nos preguntamos cuál es el momento más épico de la ópera, la respuesta pronta e indiscutible será: la segunda aria de Leporello, es decir, la lista. Ya antes, al marcar el paralelo entre esta aria y el monólogo correspondiente en la obra de Molière, tuvimos ocasión de destacar la significación absoluta de la música. Porque la música, precisamente al hacer que oigamos siempre a Don Juan y todas las variaciones que se suceden en él, produce en nosotros una impresión que en ningún caso serían capaces de producirla el lenguaje o la réplica hablada. En este punto es importante considerar atentamente la situación y su musicalidad ínsita. Por lo pronto, echemos un vistazo al escenario. El grupo escénico lo forman tres personajes: Leporello, Doña Elvira y el fiel criado. El amante infiel, por el contrario, no está presente, pues como muy bien dice Leporello, refiriéndose a su amo: «se encuentra lejos»[28]. Por-

[28] [Esta expresión pertenece a la traducción danesa del texto de *Don Juan*, donde se dice: «*han er borte*» —«se encuentra lejos», «está ausente»—. En cambio, en el libreto original de Da Ponte, act. I, esc. V, Leporello le dice a Doña Elvira: «Eh! lasciate che vada. Egli non merta che di lui ci pensiate». También hemos de anotar que es bastante incomprensible la mención precedente de Leporello y «el fiel criado», los cuales, junto con Doña Elvira, son los «tres personajes» de la segunda parte de la escena citada y de la situación correspondiente. Quizá se haya hecho esta reiteración para resaltar, a renglón seguido, la antítesis del «amante infiel». Aunque lo más probable es que el autor quiera destacar de esta chocante manera

que, en efecto, Don Juan es un virtuoso en eso de estar presente y ¡zas!... en el mismo instante ya lo hemos perdido de vista. Se puede decir de él que desaparece tan oportunamente —para él mismo, se entiende— como el famoso *señor Jerónimo*[29] era capaz de presentarse siempre a tiempo, no desperdiciando nunca su oportunidad. Ahora bien, siendo como es bien notoria la ausencia de Don Juan en esta escena, podía antojársele a alguno una cosa no poco extraña el que yo siga hablando de él y me empeñe en introducirlo, hasta cierto punto, en la situación que estudiamos. Espero, no obstante, que quien medite el asunto más a fondo me dará toda la razón y, además, podrá comprobar que tenemos aquí otro ejemplo de cómo debe entenderse al pie de la letra —aunque no en el sentido material— la afirmación de que Don Juan es omnipresente en la ópera. El refrendo más claro de semejante omnipresencia nos lo ofrece el hecho de que Don Juan está presente incluso en aquellos momentos en que está lejos. Pero creo que ya es hora de cortar el inciso y, por el momento, dejar a Don Juan en la lejanía, puesto que más adelante tendremos ocasión de constatar en qué sentido está presente. En cambio, según íbamos diciendo, lo que ahora importa es enfocar los tres personajes que están en escena. El hecho evidente de la presencia de Doña Elvira contribuye, naturalmente, a crear una situación. No sería admisible, a este propósito, dejar que Leporello desarrollase la lista para su propio divertimiento. Claro que también es verdad que la posición de Doña Elvira hace embarazosa la situación. No se puede negar que el amor de Elvira queda algunas veces expuesto a unas bromas casi crueles. Así acontece en el acto segundo,

---

el doble carácter de Leporello, que en seguida aparecerá de nuevo como la reproducción de Don Juan y como «el narrador épico» de la vida de su amo, a quien sirve tan fielmente que su propia personalidad se diluye casi por completo. Éste es su carácter esencial en la ópera].

[29] [Es un personaje habitual en las comedias de L. Holberg, a quien por cierto se le llama «el Molière danés»].

cuando Don Octavio alcanza definitivamente el coraje que necesitaba su pecho y tira de la espada para asesinar a Don Juan. Entonces, en momento tan decisivo, Doña Elvira se interpone entre ambos y descubre que el segundo no es Don Juan, sino Leporello —diferencia que Mozart ha sabido señalar muy bien con un cierto balido gemebundo—. Y otro tanto ocurre en la situación aquí estudiada, donde vemos lo penoso que tuvo que ser para Doña Elvira estar presente con el fin de informarse de que el número de mujeres seducidas, y eso solamente por lo que toca a España, era nada menos que de 1.003. Y lo que es todavía peor, en la referencia de la traducción alemana se le dice expresamente a Doña Elvira que ella misma forma parte de esa cifra. Se trata, claro está, de una mejora alemana (!), la cual es tan estúpidamente indecente como la versión a la que pertenece —y ello de un modo no menos estúpido— es ridículamente decente y una aberración desde el principio al fin.

Es por Doña Elvira, desde luego, por quien Leporello ofrece un resumen épico de la vida de su amo. Y tampoco cabe duda de que la trama de tal situación está bien dispuesta, al ser Leporello el que narra y Doña Elvira la que escucha. Pues ambos están interesadísimos en el asunto. Por eso, de la misma manera que en toda esta aria no deja nunca de oírse a Don Juan, así tampoco podemos por menos de oír a Doña Elvira en algunos de sus pasajes, pues ella está ahora visiblemente presente y es un testigo de excepción. Y lo es no en el sentido de que ella goce de una cierta superioridad accidental con respecto a todas las demás, sino porque en este caso una sola vale por todas, ya que el método siempre será esencialmente idéntico. El peculiar monólogo de Leporello sería difícil de imaginar si el criado fuese un carácter determinado o una personalidad reflexiva. Esta aria encierra una importancia enorme, precisamente porque Leporello es una figura musical que se diluye en Don Juan. El aria reproduce la vida entera de Don Juan. Leporello es un narrador épico. Semejante narrador, como es obvio, no debe estar frío o ser indiferente

con respecto a lo que cuenta, aunque, por otra parte, deberá conservar una actitud objetiva frente a ello. Pero Leporello no se mantiene en tales límites, sino que es arrastrado del todo por la vida que describe y su memoria se pierde hundiéndose en Don Juan. Con esto tenemos, nuevamente, un ejemplo que explica el significado de la afirmación según la cual toda la ópera es un eco insistente de Don Juan. De ahí que la presente situación no repose en la conversación que Leporello y Doña Elvira sostienen a propósito de Don Juan, sino en el ambiente emocional que embarga y soporta todo el conjunto, y que no es otro que la presencia espiritual e invisible de Don Juan. No es éste el lugar de analizar con más detalle el movimiento progresivo de esta aria. Baste indicar, sencillamente, la manera reposada y poco movida que tiene al empezar; y cómo va inflamándose todo a medida que resuena más y más en ello la vida de Don Juan; y cómo Leporello, cada vez más extasiado, se eleva y se mece en estos aires eróticos; y, finalmente, cómo crece la sucesión de los diversos matices a medida que se van oyendo las diferencias de la femineidad, que son el repertorio consabido de Don Juan.

Y si ahora nos preguntáramos cuál es el momento más lírico de la ópera, la respuesta ya no sería tan cierta y contundente. Porque en este punto es bien posible el titubeo. Una cosa, sin embargo, es bastante segura, a saber, que ese momento sumamente lírico habrá que concedérselo en exclusiva a Don Juan. Sin duda que se trastornaría la regularidad de la subordinación dramática si en este caso fuese precisamente un personaje secundario el encargado de retener nuestra atención. El propio Mozart lo ha comprendido así. De esta manera la elección queda considerablemente circunscrita. Incluso podemos añadir, analizando a fondo los pasajes acotados, que la elección solamente está entre dos de ellos: o bien el banquete, es decir, la primera parte del grandioso final; o bien la célebre «aria del champaña»[30] Por lo

[30] [Es el aria con que se cierra la escena XV del acto I, cuando Don Juan

pronto, en cuanto se refiere a la escena del banquete, se la puede considerar hasta cierto punto como un momento lírico. En ella vemos cómo todo se concentra para potenciar la emoción que embarga a Don Juan. Lo mismo el confortamiento embriagador de la comida y el vino espumoso como los sonidos festivos y lejanos de la música. Es más, la propia jovialidad de Don Juan arroja una luz particular e intensísima sobre todo este gozo, la cual produce un efecto tan fuerte que el mismo Leporello se siente transfigurado en este rico instante, que representa la última sonrisa de la dicha y el adiós a los placeres. Esta escena, no obstante, significa más una situación que un momento puramente lírico. Esto no quiere decir, naturalmente, que sea una situación porque se come y se bebe en escena, ya que tales cosas son de suyo bien pobres en orden a crear una situación. Ésta consiste aquí en que Don Juan se encuentra empujado hasta el límite extremo de la vida. El un día victorioso Don Juan, ahora acorralado por el mundo entero, ya no tiene otro lugar de refugio que una pequeña habitación apartada. Y es precisamente en esa punta extrema del columpio de la vida donde, a falta de la alegre compañía acostumbrada, Don Juan vuelve a avivar la llama de todas las ansias vitales que anidan en su pecho. Si *Don Juan* fuese un drama, entonces la intranquilidad interna de la situación exigiría de la misma que se acortase todo lo más posible. En la ópera, por el contrario, es correcto que la situación se prolongue y adquiera el brillo de la máxima exuberancia, que ahora se expresa con los sonidos más violentos cabalmente porque llega a los oídos de los espectadores unida con los ecos del abismo sobre el cual flota Don Juan.

---

vuelve a casa después de haberse escabullido otra vez de Doña Elvira, Doña Ana y Don Octavio —que ahora saben ya que Don Juan asesinó al Comendador— y Leporello le sale al encuentro para contarle sus apuros en medio del tropel de bodas, camino de la casa de su amo. Éste, como de costumbre, no concede gran importancia al contratiempo y canta, con más entusiasmo que nunca: «Fin ch'han dal vino —calda la testa—, una gran festa-fa preparar...»].

Las circunstancias son muy distintas en el caso del aria del champaña. Creo que aquí sería inútil buscar una situación dramática. Lo que significa que su significado será mucho mayor en cuanto efusión lírica. Don Juan está cansado por las múltiples y entrecruzadas intrigas que le salen al paso. Es un cansancio meramente extrínseco, porque lo que se dice su espíritu está muy lejos de sentirse abatido, al revés, se siente más vigoroso que nunca. En este momento no echa de menos la alegre compañía, ni tampoco desea ver y oír el burbujeo del vino o beberlo para restaurar sus fuerzas. Nada de esto, sino que ahora la vitalidad interior brota en él más fuerte y rica que nunca. Mozart, de ordinario, lo ha concebido idealmente, esto es, como vida, como potencia, pero siempre idealmente frente a cualquier realidad determinada. Ahora, en cambio, podemos afirmar que Don Juan está como idealmente borracho de sí mismo. En este momento ya podían estar todas las muchachas del mundo haciéndole corro, que Don Juan no sería ningún peligro para ellas. Porque ahora Don Juan es demasiado fuerte como para pretender seducirlas, e incluso todos los gozos infinitamente variados de la misma realidad serían poca cosa para él en comparación con aquello de que goza en sí mismo. Aquí se patentiza bien a las claras lo que quiere decir que la esencia de Don Juan es música. Es algo así como si se disolviese delante de nosotros en música y se expandiera en un mundo de sonidos. Se ha llamado a esta aria «el aria del champaña», y es innegable que la denominación resulta muy apropiada. Lo más importante, sin embargo, es percatarse de que Don Juan no se relaciona de una manera meramente incidental con el significado de la misma. Su duda es así, espumosa como el champaña. Y del mismo modo que, incesantemente, las perlas de este vino van ascendiendo mientras hierve con todo su íntimo calor y bulle vibrante con su propia melodía, así también oímos resonar el placer de la dicha en ese hervor elemental que es la vida de Don Juan. Por eso, lo que le confiere

importancia dramática a esta aria no es la situación, sino el hecho de que la nota fundamental de la ópera suene y resuene en ella con toda su pureza.

Epílogo intrascendente

Ya no hay nada que impida, si todo lo que hemos expuesto hasta aquí es exacto, que retornemos por última vez a nuestro tema favorito, a saber, que el *Don Juan* de Mozart debe ocupar por derecho propio el primer puesto entre todas las obras clásicas. Y después de esto, expresaré una vez más mi deseo de regocijarme con la felicidad de Mozart, por cierto una felicidad envidiable, y esto tanto por razón de ella misma, por lo que vale y significa en sí misma, como por haber contribuido a hacer felices a todos los que la comprenden, incluso aunque no sea más que a medias. Yo, al menos, me siento indescriptiblemente dichoso por haber comprendido a Mozart, aunque no sea más que de lejos, y por haber barruntado su dicha. ¿Qué diremos de aquellos que lo han comprendido a la perfección? ¡Ah, cuán felices no se sentirán ellos con el Dichoso!